

# Bachelorarbeit

**Jona Krügener**

Entstehung und Entwicklung der ersten  
Montagetheorien - Welche Leitsätze liegen ihnen  
zugrunde und inwiefern finden sich ursprüngliche  
Motive im heutigen Montageverständnis wieder?

The origins and development of the early  
montage theory - What were the principles which  
formed the basis of early montage and how have  
they influenced contemporary montage?

**Fakultät Medien**

## **Bachelorarbeit**

**Jona Krügener**

Entstehung und Entwicklung der ersten  
Montagetheorien - Welche Leitsätze liegen ihnen  
zugrunde und inwiefern finden sich ursprüngliche  
Motive im heutigen Montageverständnis wieder?

The origins and development of the early  
montage theory - What were the principles which  
formed the basis of early montage and how have  
they influenced contemporary montage?

**Erstprüfer**

Prof. Peter Gottschalk

**Zweitprüfer**

Prof. Andrew Hood

Hannover, 2011

## Referat

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Entstehung und Entwicklung der ersten Montagetheorien und dem Vergleich zum heutigen Verständnis von Montage. Es wird aufgezeigt, unter welchen Voraussetzungen sich die jeweiligen Theorien entwickelt haben, worin der Beitrag einzelner Filmschaffender besteht und inwieweit Übereinstimmungen sowie Unterschiede zu den heutigen Vorstellungen von Funktion und Aufgabe der Montage existieren. Im Mittelpunkt der Arbeit steht daher das Verhältnis von damaligen zu heutigen Montagepraktiken, der Einfluss der ursprünglichen Montagetheorien auf die Filmgeschichte.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VI
1. Einleitung.....	1
2. Der Ursprung von Montage.....	2
3. Montagetheorien.....	4
3.1 Die amerikanische Montagetheorie.....	6
3.1.1 Griffith und die lineare Montage.....	9
3.2 Die sowjetische Montagetheorie.....	15
3.2.1 Eisenstein und die intellektuelle Montage.....	18
3.3 Die französische Montagetheorie.....	23
3.3.1 Buñuel und die surrealistische Montage.....	27
4. Die Entwicklung von Montage.....	32
4.1 Das amerikanische Kino.....	32
4.1.1 Filmbeispiel „One Hour Photo“ .....	37
4.2 Der europäische Film.....	43
4.2.1 Filmbeispiel „Paris je t’aime“ .....	49
5. Fazit.....	55
Quellenverzeichnis Literatur.....	I

Quellenverzeichnis Internet.....	III
----------------------------------	-----

Selbstständigkeitserklärung.....	VI
----------------------------------	----

## Vorwort

Als ich zu dem Thema Montagetheorien recherchierte, hatte ich zunächst die Absicht, einige der später entwickelten, weniger bekannten Theorien auszuwählen und ihre Inhalte herauszuarbeiten. Doch je mehr ich zu dem Thema in Erfahrung brachte, desto häufiger stieß ich auf Vergleiche mit den ursprünglichen Theorien von linearer, intellektueller sowie surrealistischer Montage und ich überlegte, worin das Besondere dieser Montagebewegungen besteht, dass ihr Einfluss bis heute spürbar ist. Jene Frage veranlasste mich zu einer neuerlichen Recherche, diesmal zu den Anfängen der Filmgeschichte. Zwar war mir einiges über die Ursprünge von Montage, die Zielsetzungen der damaligen Filmschaffenden sowie ihre wichtigsten Vertreter bereits aus dem Studium bekannt, jedoch entdeckte ich bei meiner Suche ebenso viele neue Aspekte, die mein Interesse weckten, weil sie eine über das Allgemeinbekannte hinausreichende, vollkommen andere Sicht eröffneten.

Aus jenem Hintergrund heraus ist diese Bachelorarbeit entstanden, und ich möchte allen danken, die mich bei ihrer Gestaltung unterstützt haben.

# 1 Einleitung

Denkt man an den Begriff der Montage, sind die Namen Griffith, Eisenstein und Buñuel unweigerlich mit diesem Begriff verbunden, denn als wichtigste Vertreter und Mitbegründer der ersten Montagetheorien haben die drei Regisseure die Anfänge der Filmgeschichte entscheidend beeinflusst. Doch welche Ansichten über Bedeutung, Funktion und Möglichkeit des Mediums haben die drei Filmschaffenden zu ihren Überzeugungen gebracht und inwiefern wird ihre Methodik im heutigen Gebrauch von Montage fortgeführt?

An diesem Punkt soll die Bachelorarbeit ansetzen und Absichten, Auswirkungen sowie Umbrüche definieren. Das Ziel ist es, über einen Überblick über die Filmgeschichte hinaus zu einem tieferen Verständnis der Funktion, Vielseitigkeit, Abhängigkeit und den individuellen Möglichkeiten von Montage zu gelangen.

Eine kurze Erörterung des Ursprungs von Montage führt das Thema ein und gibt eine Übersicht zu den einzelnen Montagetheorien, denen sich die Arbeit im weiteren Verlauf des ersten Teils ausführlich widmet. Dabei wird erläutert, welches Verständnis von Film den Theorien im Allgemeinen zugrunde liegt, verbunden mit einer Präsentation der eingangs genannten Vertreter mit dem Schwerpunkt auf deren Ansichten und Intentionen, Hintergründen, Inspirationen sowie Arbeitsmethoden, die durch konkrete Filmbeispiele belegt werden.

Der zweite Teil der Bachelorarbeit bezieht sich auf die Entwicklung von Montage und untersucht die Entwicklung der Montagetheorien im Hinblick auf den Verlauf der Filmgeschichte. Gegenstand der Betrachtung sind insbesondere Motive, Einflüsse sowie Gründe für die jeweiligen Prozesse. Anhand von aktuellen Filmbeispielen werden die gewonnenen Erkenntnisse noch einmal anschaulich erläutert und zum Abschluss gebracht.

Zunächst erfolgt jedoch eine kurze Einführung in die Anfänge der Filmgeschichte.

## 2 Der Ursprung von Montage

Um die Entstehung von Montagetheorien nachzuvollziehen, muss man an den Ursprung der Montage zurückgehen<sup>1</sup>, denn die „Montage rührt an den Kern des Wesens von Film“<sup>2</sup>, und führt damit unmittelbar zu der Frage: Wodurch „unterscheidet sich Film von benachbarten Künsten wie etwa der Fotografie und der Malerei?“<sup>3</sup>.

Betrachtet man diese Frage genauer, wird man feststellen, dass sich der Film erst in dem Moment zur eigenständigen Kunstform entwickelt, in dem er sich von den Vorgängern - vom Theater und von der Fotografie - löst. Vom Theater insbesondere dadurch, dass wir zwischen unterschiedlichen Bildausschnitten wählen können, denn der Theaterzuschauer besitzt durch die immer gleiche Entfernung zur Bühne nicht die Möglichkeit, den Bildausschnitt zu beeinflussen. Indem es möglich wird, die Distanz zum Darsteller durch Tele- bzw. Weitwinkelaufnahmen zu verändern, ist der Film erstmals in der Lage sich von seinen Vorgängern zu emanzipieren.

Ein frühes Beispiel aus der Filmgeschichte, einer der ersten Filme überhaupt, bringt die verschiedenen Rezeptionsgewohnheiten zwischen Kino und Theater besonders gut auf den Punkt. In ihrem Film „Die Ankunft des Zuges in Ciotat“ zeigen die Gebrüder Lumière einen im Bahnhof von La Ciotat ankommenden Zug. Dieser fährt aus dem Hintergrund des Bildes diagonal auf den vordergründigen Bahnhof und somit direkt auf die dort platzierte Kamera zu.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. [w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html](http://w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html) Petzke, 27.09.1988, o.S.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.



Weil den Zuschauern bis zu jenem Zeitpunkt lediglich der gleichbleibende Abstand aus dem Theater bekannt ist und sie es nicht gewohnt sind, dass im Zuge verringerter Entfernung die Größe der Gegenstände zunimmt, verlassen bei den ersten Vorführungen viele von ihnen in Panik den Kinosaal.

Wie der Film der Gebrüder Lumière veranschaulicht, gibt es die Möglichkeit der Montage in der Geschichte des Films nicht von Beginn an. Die ersten Filme beinhalten einfache, ohne Schnitte gemachte Aufnahmen. Zudem ist es üblich, die Einstellungen mit einer statischen Kamera zu drehen. So ist der Grundstein für eine Abgrenzung von den benachbarten Kunstformen zwar gelegt, doch erst mit der Möglichkeit zu montieren, durchbricht der Film auch den zweiten großen Unterschied zum Theaterstück: das Gebundensein an Raum und Zeit. Durch die Erkenntnis, dass der Zuschauer trotz der Verknüpfung unterschiedlicher Orte und Zeiten dennoch in der Lage ist, die Handlung nachzuvollziehen und als natürliche Einheit zu begreifen, entwickelt der Film endgültig einen eigenen Charakter.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. [w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html](http://w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html) Petzke, 27.09.1988, o.S.

### 3 Montagetheorien

Rein von der technischen Seite betrachtet bedeutet Montage nicht mehr als das Aneinanderfügen unterschiedlicher Einstellungen. Doch jede technische Errungenschaft schafft im selben Zug auch die Möglichkeit, die neu gewonnenen Freiräume kreativ zu gestalten.<sup>6</sup> Durch die Montage wird „eine zusätzliche Dimension in den Film eingeführt (...), die von den Einstellungen her nicht vorgegeben ist.“<sup>7</sup> Aufgrund der Kombination verschiedener Einstellungen kann der Zuschauer wesentlich mehr über Handlung und Intention von Regisseur bzw. Drehbuchschreiber erfahren als es die Bilder selbst zu vermitteln wissen.<sup>8</sup>

Diese Philosophie aufgreifend, entwickeln die sowjetischen Filmschaffenden ihre Montagetheorie, die sich die Aussagekraft von Bildkombinationen zunutze macht. Interessant an dieser Art der Montage ist, dass die erste Einstellung durch die Nachfolgende kommentiert wird und demnach eine aktive Beteiligung des Zuschauers an den künstlerischen Schaffensprozessen voraussetzt. Die politisch motivierten, gesellschaftskritischen Werke erfordern vom Betrachter eine selbstständige Erkenntnisanstrengung, um den Sinn der assoziativen Filmbilder zu entschlüsseln.<sup>9</sup>

Eine zweite wichtige Form der Montage entsteht etwa zur selben Zeit, Anfang der 20er Jahre, in Frankreich und beschäftigt sich mit dem Surrealismus. Typisch für die surrealistischen Filmschaffenden sind Großaufnahmen des Auges. Bereits in Fotografien oder Gemälden besitzt dieses Motiv einen besonderen Stellenwert, und wird

---

<sup>6</sup> Vgl. [w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html](http://w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html) Petzke, 27.09.1988, o.S.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

auch im Film zu einem beliebten Stilmittel.<sup>10</sup> Als ein Symbol für Tiefgründigkeit und Sensibilität bringt es die Intention der Surrealisten - den Glauben „an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens“<sup>11</sup> - besonders gut zum Ausdruck. Einen überwirklichen Bezug herzustellen, um in die Tiefen des Unterbewusstseins vorzudringen und die Sinne der Zuschauer anzuregen ist eines der wesentlichsten Elemente dieser Theorie.<sup>12</sup>

Bedeutend gradliniger und um eine ästhetische Struktur bemüht, ist die lineare Montage. Diese Form der Montage entsteht bereits mit den ersten montierten Filmen und entspricht einer unmittelbaren Übersetzung der erzählerischen Elemente in die Filmsprache: gestalterische Merkmale aus Theater und Literatur wie das Modell der Dramaturgie, die das Ziel einer emotional bedingten Wirkung, einer Einfeldung des Betrachters verfolgt<sup>13</sup> und die traditionelle Narration, die „Logik von Raum und Zeit“<sup>14</sup> werden vom Film übernommen, um dem Zuschauer einen „Eindruck von miterlebter Realität“<sup>15</sup> zu vermitteln. Insbesondere durch die amerikanischen Filmschaffenden aufgebaut und weiterentwickelt wird diese Form der Montage auch als amerikanische Montagetheorie bezeichnet.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. [w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html](http://w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html) Petzke, 27.09.1988, o.S.

<sup>11</sup> [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm) o.V., 08.10.10, o.S.

<sup>12</sup> Vgl. Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.195

<sup>13</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.116

<sup>14</sup> Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.150

<sup>15</sup> Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.147

<sup>16</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.143ff.

### 3.1 Die amerikanische Montagetheorie

Geprägt von der spezifischen, wissenschaftlichen Natur des Formalismus<sup>17</sup> und dessem ausgeprägten „Bewusstsein der Bedeutung von Funktion und Form in der Kunst“<sup>18</sup> entwickelt sich in Amerika ein sehr analytisches Verständnis von Montage: Den „Aufbau effektiver Stimuli“<sup>19</sup> bezweckend, ist die lineare Montage auf eine gezielte emotionale Beeinflussung des Zuschauers ausgerichtet. Diese zu erreichen, sieht man die wirkungsvollste Umsetzung in der Erzeugung einer filmischen Illusion durch Schaffung eines kontinuierlichen, homogenen Erzählflusses, der sich wiederum an der traditionellen Narration und der Dramaturgie aus Theater und Literatur orientiert.<sup>20</sup> In seiner Rolle des Beobachters soll der Betrachter sich in die Filmrealität einfügen, das Aufgenommene „als wahre Kontinuität des Wirklichen“<sup>21</sup> verstehen.

Wie bei den traditionellen Medien bildet auch im amerikanischen Film die zeitliche sowie die räumliche Kontinuität eine der wichtigsten Grundlagen. Um diese Kontinuität zu wahren, passt man sich den Wahrnehmungsgewohnheiten des Menschen an: fließende Bildübergänge, i.d.R. Schnitte, die in der Bewegung ansetzen, sowie aufeinander abgestimmte Wechsel von Einstellungsgrößen (auf eine Totale folgt eine Halbtotale, auf die Halbtotale eine Halbnahe, auf die Halbnahe eine Nahe etc.) dienen der Raumorientierung und sorgen für eine schrittweise Annäherung an das Geschehen.<sup>22</sup> Man ist darauf bedacht, eine Irritation durch Brüche in der Erzählung zu vermeiden,

---

<sup>17</sup> Vgl. Monaco, Film verstehen, 2000, S.428

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Monaco, Film verstehen, 2000, S.422

<sup>20</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.143ff.

<sup>21</sup> Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.147

sowohl auf handwerklicher Ebene hinsichtlich korrekter Bildanschlüsse (tritt bspw. der Protagonist nach rechts aus dem Bild, muss er in der nächsten Einstellung links im Bildausschnitt erscheinen) als auch auf der Ebene der Handlung bezüglich einer inhaltlichen Einheit. Trotz gelegentlich zeitlich sowie räumlich auseinander liegender Einstellungen bzw. Sequenzen müssen durchgängige, deutlich erkennbare Zusammenhänge innerhalb der einzelnen Filmabschnitte sowie im Gesamtkontext entstehen.<sup>23</sup>

Ausschnitt aus „The Life of an American Fireman“ (1903) von Edwin S. Porter



<sup>22</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.143

<sup>23</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.144

Das Schema der linearen Montage verdeutlicht, dass für Spontaneität und Zufall ebenso wenig Raum bleibt wie für schnitttechnische Experimente; Planung und Organisation besitzen oberste Priorität. Die Montagetheorie folgt damit dem ästhetischen Empfinden der amerikanischen Filmschaffenden von fortlaufenden Bewegungen und extrem ausgeprägter Dynamik, von Klarheit und Verständlichkeit der Gegenstandsrepräsentation sowie dem heroischen Romantismus. Man legt Wert auf zielgerichtete Handlungen, die aufgrund ihres linearen Aufbaus eine maximale Wirkung an Verständlichkeit sowie Ästhetik erzeugen und dem Zuschauer eine direkte, unmittelbare Welt präsentieren.<sup>24</sup> So ist der optimale Film aus Sicht des amerikanischen Kinos ein Konstrukt, das über seine formale Beschaffenheit hinwegtäuscht und in seiner Bildabfolge so eindeutig ist, dass der Betrachter die Bedeutung ohne bewusstes gedankliches Zutun direkt ablesen kann.<sup>25</sup>

Einer, der diese Philosophie besonders erfolgreich umsetzt und die lineare Montage wie kein anderer beeinflusst, ist der amerikanische Regisseur David Wark Griffith.

---

<sup>24</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1190

<sup>25</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.143ff.

### 3.1.1 Griffith und die lineare Montage

Als gebräuchlichste Form einen Film zu gestalten ist die lineare Montage zwar keine Erfindung des amerikanischen Regisseurs. Dennoch hat Griffith großen Anteil an ihrer Entwicklung. Schon früh erkennt er die Bedeutung von Zeitauslassung und Einstellungswechsel und trägt mithilfe seiner technischen sowie visuellen Neuerungen maßgeblich zur Weiterentwicklung der Filmsprache bei.<sup>26</sup> In seiner Funktion als Drehbuchautor, Regisseur, Produzent und bisweilen auch als Darsteller<sup>27</sup> wird Griffith zu einem der innovativsten Filmschaffenden seiner Zeit, der Stilmittel wie bspw. Perspektivwechsel, Kamerafahrten, dramatische Beleuchtung sowie Wechsel von Detail- und Totalaufnahmen bewusst einsetzt und perfektioniert<sup>28</sup> und als Code der filmischen Erzählung etabliert<sup>29</sup>.

Besonders mit dem Monumentalfilm „Birth of a Nation“ (1915), der die Geschichte des amerikanischen Bürgerkriegs thematisiert, erlangt Griffith Weltruhm, auch wenn dieser einen zweifelhaften Ruf genießt. Denn der Film ergreift nicht nur Partei für die ehemaligen Südstaaten und diskriminiert Schwarze, sondern zeichnet zudem harmonisierende Bilder vom Ku-Klux-Klan. Dennoch ist es ein Werk, das rein von der technischen Umsetzung einen Meilenstein der Filmgeschichte darstellt.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. [www.film-zeit.de/Person/12059/David-Wark-Griffith/Biographie/](http://www.film-zeit.de/Person/12059/David-Wark-Griffith/Biographie/)  
Giertz, Januar 2008, S.1

<sup>27</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html](http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html)  
o.V., 27.11.10, o.S.

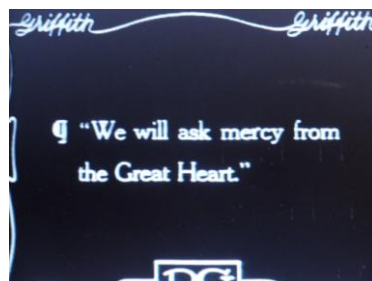
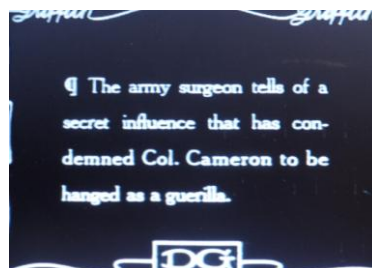
<sup>28</sup> Vgl. [www.film-zeit.de/Person/12059/David-Wark-Griffith/Biographie/](http://www.film-zeit.de/Person/12059/David-Wark-Griffith/Biographie/)  
Giertz, Januar 2008, S.1

<sup>29</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html](http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html)  
o.V., 27.11.10, o.S.

<sup>30</sup> Ebd.

Anhand von zwei Familien - den Stonemans aus den Nordstaaten und den Camerons aus den Südstaaten - schildert Griffith die Zeit vor, während und nach dem Bürgerkrieg. Der Ästhetik des amerikanischen Montagesystems folgend, konstruiert er ein lineares Gesamtgefüge, bestehend wiederum aus einer Vielzahl in sich geschlossener Szenen und Sequenzen. Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet der Abschnitt, in dem Elsie, die Tochter der Stonemans, zusammen mit der Mutter des verwundeten Benjamin Cameron an dessen Krankenbett wacht. Ein Zwischentitel erläutert die nächste Sequenz, in der die Frauen erfahren, dass Benjamin als angeblicher Untergrundkämpfer zum Tode verurteilt wurde. Daraufhin beschließen die beiden, Präsident Lincoln um Begnadigung zu bitten, was der Zuschauer in der folgenden Szene in die Tat umgesetzt sieht.

Ausschnitt aus „Birth of a Nation“





---

Ausschnitt aus „Birth of a Nation“ (Fortsetzung)



In diesem Abschnitt wird allerdings noch mehr deutlich als allein die lineare Struktur des Films; Griffith vereint hier diverse Gestaltungsmittel, die sich durch sein gesamtes Werk ziehen wie bspw. die Zwischentitel, die keine bloße Wiederholung des Gezeigten darstellen, sondern vielmehr der Narration dienen<sup>31</sup>, „indem sie neue Sichtweisen eröffnen“<sup>32</sup>. So erfüllt der abgebildete Zwischentitel mit seiner Information des beschlossenen Todesurteils eine wichtige Funktion, da der Betrachter die folgende Handlung ohne den Titel nicht (mühe)los nachvollziehen könnte.

Ein weiteres Gestaltungsmittel, das in diesem Abschnitt zu finden ist, ist die Form der Parallel-Montage, die von Porter bereits früher angewandt, durch Griffiths bewusste Nutzung jedoch erst als Gestaltungselement etabliert wird: Während die Mutter des Verwundeten an den Großmut des Präsidenten appelliert erfolgt ein Zwischenschnitt zu ihrem Sohn im Krankenhaus.

---

<sup>31</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html](http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html)  
o.V., 27.11.10., o.S.

<sup>32</sup> Ebd.

Ausschnitt aus „Birth of a Nation“



Griffiths ausgeprägtes Empfinden für Ästhetik und Dramatik, sein Sinn für harmonische und zugleich dynamische Bildabfolgen setzen Struktur sowie Präzision voraus, die er wie kaum ein anderer seiner zeitgenössischen Kollegen beherrscht. Allein die Dreharbeiten zu den Schlachtszenen von „Birth of a Nation“ lassen seine strukturierte, detaillierte Arbeitsweise erkennen: Um die 300 - 500 Statisten dirigieren zu können, wendet der Regisseur das sogenannte „nucleus system“ an, das eine Aufteilung der Statisten in einzelne Gruppen vorsieht. Jede dieser Gruppen wird durch einen Schauspieler mit Spielerfahrung angewiesen, wobei dem Regisseur die Gesamtregie obliegt, die wiederum von einem Regieturm aus erfolgt.<sup>33</sup>

Besonders ist bei Griffith aber auch der schonungslose Sozialrealismus, dem er sich als einer der wenigen verschrieben hat. Anstelle von Männlichkeit, Durchsetzungskraft und individueller Stärke zeigt er Enttäuschung, Armut und Ausbeutung.<sup>34</sup> In den Mittelpunkt seiner

---

<sup>33</sup> Vgl. Ludwig, Medienwissenschaft, 2001, S.1171

<sup>34</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html](http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html)  
o.V., 27.11.10, o.S.

Filme stellt er die Frau: einerseits als sensiblen Kern in der Familie<sup>35</sup> wie in „Birth of a Nation“, wo Sensibilität nicht nur mit Leiden, sondern vor allem auch mit Engagement einhergeht (nicht umsonst gilt das Hauptaugenmerk bei dem Appell an Präsident Lincoln den Frauen, die durch ihren Mut und ihre Entschlossenheit das Urteil entscheidend beeinflussen). Andererseits zeigt Griffith ein Frauenbild, das für die damalige Zeit nicht nur ungewöhnlich, sondern auch unüblich ist: in „Judith of Bethulia“ (1914) ist der Held weiblich, die Hauptfigur eine Frau, die das von der assyrischen Armee belagerte Bethulia befreit.<sup>36</sup>

Wichtig ist Griffith zudem, sich weniger um die wirtschaftliche Zukunft zu kümmern als vielmehr das Wahre und Schöne zu suchen<sup>37</sup>:

„Jeder wahre Künstler unter den Filmschaffenden sollte irgendwann in seinem Leben versuchen, wenigstens einen Film für die Nachwelt, die Wahrheit und die Schönheit zu machen, und sich dabei im Klaren darüber sein, dass dieser Film kein Kassenschlager wird - genauso wenig wie die Werke Shakespeares oder Homers Bestseller sind.“<sup>38</sup>

So wird sein Film „Intolerance“ (1916), vermutlich der einzige, bei dem er nicht auf Geld geachtet hat, ein wirtschaftlicher Misserfolg. Teils abrupte Schnittfolgen, die Episoden aus vier Epochen amerikanischer Geschichte miteinander verknüpfen, überfordern sowohl zeitgenössisches Publikum als auch Kritiker und stoßen auf Unverständnis sowie Desinteresse. Erst zehn Jahre später, als der Film in New York noch einmal gezeigt wird, findet er begeisterte Anerkennung

---

<sup>35</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html](http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html)  
o.V., 27.11.10, o.S.

<sup>36</sup> Vgl. Ludwig, Medienwissenschaft, 2001, S.1170

<sup>37</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/Intolerance/2408730,CmC=2408724.html](http://www.arte.tv/de/Intolerance/2408730,CmC=2408724.html)  
o.V., 22.11.10, o.S.

<sup>38</sup> Ebd.

von den Zuschauern.<sup>39</sup>

Wie Griffith haben auch die sowjetischen Filmschaffenden die Filmsprache durch ihr Wirken revolutioniert, wenngleich sie eine vollkommen andere Interpretation der Montage entwickeln.

---

<sup>39</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/Intolerance/2408730,CmC=2408724.html](http://www.arte.tv/de/Intolerance/2408730,CmC=2408724.html)  
o.V., 22.11.10, o.S.

## 3.2 Die sowjetische Montagetheorie

Ausgangspunkt der sowjetischen Montagetheorie ist die Auffassung, dass der Film als eine sprachliche Kunst zu verstehen sei, wobei die Rolle der Worte nicht im eigentlichen Gebrauch, d.h. im Gesprochenen angesiedelt, sondern auf einer anderen Ebene transportiert werde.<sup>40</sup> Der russische Literaturwissenschaftler Boris Michailowitsch Eichenbaum spricht in diesem Zusammenhang von der „inneren Rede des Zuschauers“<sup>41</sup>, von einem im Kopf des Betrachters fortgeführten Gedanken.

Den Film versteht man allgemein als einen Text, geschrieben mithilfe von Bildhieroglyphen. Die Zusammenstellung dieser Bildhieroglyphen wiederum fasst man als eine Art Grammatik auf:<sup>42</sup> Bestimmte Konstellationen ergeben bestimmte Assoziationen; bringt man sie in eine andere Reihenfolge oder einen anderen Kontext, bieten sich entsprechend neue Aussagemöglichkeiten.

Dem Prozess von Bedeutungsbildung kommt in der sowjetischen Montagetheorie eine bedeutende Rolle zu, denn die Anordnung der Bilder besitzt einen entscheidenden Einfluss auf ihre Wirkung beim Zuschauer. Einige Regisseure montieren ihren Film nach dem intellektuellen oder emotionalen Effekt, andere machen den Zuschauer zu einer Komponente ihres Filmtextes, indem sie die gewünschte Wahrnehmungsweise direkt hineinprogrammieren.<sup>43</sup> Man ist überzeugt, dass „neue Formen neue Inhalte produzieren würden, und daß die Richtigkeit der angewendeten Methoden das gewünschte Resultat herbeiführe“<sup>44</sup>. Die Form hat demzufolge Vorrang, der Inhalt

---

<sup>40</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1187

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1186

ist sekundär<sup>45</sup>, weil er sich aus der Form ergibt, die den Betrachter auffordert, die Inhalte selbst aus dem Filmtext heraus zu lesen.

Ausschnitt aus „Die Mutter“ (1926) von Pudovkin



Maßgebend für die sowjetische Montagetheorie ist die Arbeit von vier russischen Filmschaffenden, die die Aufgabe von Montage in unterschiedlichen Bereichen sehen und in drei Schwerpunktthemen spalten<sup>46</sup>: „Den kontinuierlichen Bilder- und Aktionsstrom von Kuleschow und Pudovkin, den Konflikt von zwei nebeneinanderstehenden Abschnitten bei Eisenstein und die Intervall-Montage von Dziga Vertov.“<sup>47</sup>.

Während Lev Kuleschow der erste ist, der in der Montage ein System der ästhetischen Wirkung entdeckt<sup>48</sup> und zusammen mit dessen Schüler Vsevolod Pudovkin die Montage als ein Instrument zur Organisation der Natur, des Realen begreift<sup>49</sup>, sieht Vertov sich der dokumentarischen Wahrheit von Fakten verpflichtet<sup>50</sup>. Sein Bemühen um

---

<sup>45</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1186

<sup>46</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1187

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1189f.

<sup>50</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1188

eine realitätsgetreue Abbildung spiegelt sich in seiner „Theorie des 'überrumpelten Lebens'“<sup>51</sup> wider: Vertov verzichtet bei seinen Dokumentationen auf jegliche Schauspieler, Drehbücher sowie Inszenierungen<sup>52</sup>.

Trotz der unterschiedlichen Methoden ist allen die Absicht gemeinsam, das Medium Film zu revolutionieren. Ebenso wie seine Kollegen strebt auch Sergej Eisenstein nach einer Revolutionierung des Films. Den Weg dorthin sieht der russische Regisseur in der dialektischen Einheit der Montagearten, dem Zusammenwirken gegensätzlicher Beziehungen von These und Antithese, die in eine Synthese münden.<sup>53</sup> Indem er die Montage wie Kuleschov in den Mittelpunkt der Filmkunst stellt, unterstreicht er die Wichtigkeit der Bildabfolge und deren Geschwindigkeit, und erkennt in ihrer wechselseitigen Wirkung einen bedeutenden Einfluss auf das Wahrnehmungsbild des Zuschauers.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Vgl. Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1194

<sup>54</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/3174682.html](http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/3174682.html) o.V., 22.04.10, o.S.

### 3.2.1 Eisenstein und die intellektuelle Montage

Begründet liegt das Prinzip der Assoziations-Montage zwar in der Erkenntnis des russischen Filmschaffenden Kuleschov, dass die Gegenüberstellung von einem Bild A mit einem nachfolgenden Bild B eine neue Assoziation C hervor bringt.<sup>55</sup> Eisenstein aber geht noch einen Schritt weiter, indem er die „Filmerzählung durch eine Reihe von Schocks“<sup>56</sup> vorantreibt. Er lässt Einstellungen ohne gemeinsame Handlung oder gemeinsamen Raum, ohne Ähnlichkeit miteinander kollidieren, um beim Betrachter Bedeutungsimpulse frei zu setzen, die sich zu einem neuen Gedanken formen sollen.<sup>57</sup>

Das Nebeneinanderstellen von zwei Einstellungen ergibt für den sowjetischen Regisseur nicht bloß die Summe dieser beiden Einstellungen, sondern darüber hinaus eine vollkommen neue Sinneinheit<sup>58</sup>, die „auf bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden“<sup>59</sup> zielt. Eisenstein definiert diese gestalterischen Elemente, die er Attraktionen nennt, als „jedes aggressive Moment (...), das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt“<sup>60</sup>. Anstelle von Einheit setzt er auf Konflikte, auf den abrupten Übergang „ins scharf Entgegengesetzte“<sup>61</sup>.

---

<sup>55</sup> Vgl. [www.filmtutorial.de/05-montageformen/index.php](http://www.filmtutorial.de/05-montageformen/index.php) o.V., 11.09.10, o.S.

<sup>56</sup> [www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb\\_stud/agbeyegbe/ade12.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade12.htm) Agbeyegbe, 13.08.2003, o.S.

<sup>57</sup> Vgl. [www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Assoziationsmontage](http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Assoziationsmontage) o.V., 11.09.10, o.S.

<sup>58</sup> Vgl. [www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb\\_stud/agbeyegbe/ade12.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade12.htm) Agbeyegbe, 13.08.2003, o.S.

<sup>59</sup> Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1193

<sup>60</sup> Monaco, Film verstehen, 2000, S.430

<sup>61</sup> Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1194



„Meiner Ansicht nach ist [...] die Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke *entsteht* [...]“<sup>62</sup>

Eisenstein rekonstruiert „die Montage im Gegensatz zur direkten Erzählung“<sup>63</sup>. Für ihn liegt das Ziel der Montage in der Bildung neuer Ideen, einer neuen Realität und nicht in der Unterstützung der Erzählung, der alten Wirklichkeit der Erfahrungen.<sup>64</sup> Sein Prinzip der Kollision gründet sich auf die Auffassung von Montage „als einer universalen dialektischen Eigenschaft der menschlichen und außermenschlichen Natur“<sup>65</sup>. Mit diesem Prinzip bezweckt er, gegensätzliche Beziehungen aufzuzeigen, um ihren Widerspruch in einer gemeinsamen Absicht aufzulösen und wieder zu einer Einheit zusammen zu führen.

Eine zusätzliche Inspirationsquelle bietet Eisenstein die ostasiatische Sprache, in der das gleiche Schriftzeichen mehrere Bedeutungen enthalten kann, je nachdem in welchem Zusammenhang es benutzt wird. Dessen Eigenschaft als vielfältiger Bedeutungsträger bringt den russischen Regisseur auf die Idee, die Elemente des Films als neutrale Komponente zu betrachten, um neue, beliebig viele Bindungen eingehen und Bedeutungen schaffen zu können.<sup>66</sup>

Eines seiner bekanntesten Werke, das Eisenstein nach dem Prinzip der dialektischen Montage aufbaut, ist sein Film „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), der den Aufstand der Matrosen auf dem Schlachtschiff „Potemkin“ zur Zeit der russischen Revolution im Jahre 1905 thematisiert. Gleich zu Beginn bspw. sehen wir die beiden Matrosen

---

<sup>62</sup> Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1194

<sup>63</sup> Monaco, Film verstehen, 2000, S.431

<sup>64</sup> Vgl. Monaco, Film verstehen, 2000, S.430

<sup>65</sup> Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1194

<sup>66</sup> Vgl. Monaco, Film verstehen, 2000, S.430

Matyushenko und Vakulinchuk an Deck stehen und über die Revolution debattieren (These). Die darauf folgenden Einstellungen zeigen das Schiff, wie es ruhig auf dem Wasser liegt sowie die schlafende Besatzung (Antithese). Die Synthese erfolgt durch den Bootsmann, der einen der Matrosen grundlos auf den Rücken schlägt und in diesem willkürlichen Akt von Gewalt den Widerstand in den Matrosen weckt.

Ausschnitt aus „Panzerkreuzer Potemkin“



Viele Beispiele lassen sich aus dem Film anführen; um nur ein weiteres zu nennen zeigt der sowjetische Regisseur am Ende seines Werkes, wie die Kampfvorbereitungen auf der „Potemkin“ für das Zusammentreffen mit dem Geschwader, das den Aufstand der Matrosen niederschlagen soll, getroffen werden (These). Die Antithese bildet in diesem Fall die gehissste weiße Fahne, ein Symbol des Friedens bzw. der Kapitulation. Die Synthese erfolgt durch Bilder von sich senkenden Kanonenrohren sowie der jubelnden Menge, die die Verbrüderung der Schiffsbesatzungen symbolisieren.

Ausschnitt aus „Panzerkreuzer Potemkin“



Eisenstein arbeitet in seinen Filmen mit einer ausgeprägten Symbolhaftigkeit, die vom Betrachter große Aufmerksamkeit verlangt. Symbole müssen zunächst als Hinweise erkannt, im weiteren Verlauf verstanden und zuletzt bewertet werden. Sein System macht den Zuschauer sowohl zum notwendigen als auch gleichwertigen Partner, weshalb Eisenstein für dieses Prinzip auch den Begriff der „Intellektuellen Montage“ verwendet. Der russische Regisseur bringt darin seine Ansicht zum Ausdruck, dass die Montage nicht nur ein sinnliches Erleben aktiviert, sondern ebenso höhere Bewusstseinsschichten anregt.<sup>67</sup>

Eisensteins Ziel ist es, den Betrachter auf politische sowie soziale Missstände aufmerksam zu machen, ihn zum gesellschaftlichen Handeln aufzufordern.<sup>68</sup> Durch eine Kette von kontrastierenden, möglichst unabgewandelten Bildern soll der begonnene filmische Gedanke im Kopf des Zuschauers weiter entwickelt<sup>69</sup>, mehr noch, in eine gewünschte Richtung gelenkt werden.

---

<sup>67</sup> Vgl. [www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb\\_stud/agbeyegbe/ade12.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade12.htm)  
Agbeyegbe, 13.08.2003, o.S.

<sup>68</sup> Vgl. [www.filmtutorial.de/02-r-ckblende/11.htm](http://www.filmtutorial.de/02-r-ckblende/11.htm) Wünnenberg, 22.09.10, o.S.

<sup>69</sup> Vgl. Mamet, Die Kunst der Filmregie, 2006, S.15

„Ein Kunstwerk, wie wir es verstehen, ist (wenigstens in den beiden Bereichen, in denen ich arbeite - Theater und Film) vor allem ein Traktor, der die Psyche des Zuschauers im Sinne des angestrebten Klassenstandpunktes umpflügt.“<sup>70</sup>

Um nur eine seiner politischen Aussagen zu nennen, assoziiert Eisenstein in „Panzerkreuzer Potemkin“ drei steinerne Löwen in zunächst schlafender, dann aufwachender und zuletzt brüllender Position mit dem Aufbegehren des einfachen Volkes gegen die militärische Diktatur des Zaren.<sup>71</sup>

Ausschnitt aus „Panzerkreuzer Potemkin“



Der Bruch mit Konventionen sowie der kritische Blick auf Politik und Gesellschaft ist auch in der französischen Montagetheorie ein wesentlicher Bestandteil. Allerdings unterscheiden sich Methode und Umsetzung grundlegend von denen der sowjetischen Filmschaffenden.

---

<sup>70</sup> [www.filmtutorial.de/02-r-ckblende/11.htm](http://www.filmtutorial.de/02-r-ckblende/11.htm) Wünnenberg, 22.09.10, o.S.

<sup>71</sup> Vgl. [www.wase.urz.uni-magdeburg.de/schiebe/film1/html/filmtheorie/montage.htm](http://www.wase.urz.uni-magdeburg.de/schiebe/film1/html/filmtheorie/montage.htm)  
Ratzmann/Schiebe, 11.09.10, o.S.

### 3.3 Die französische Montagetheorie

Die Montagetheorie Frankreichs ist eng verbunden mit der surrealistischen Bewegung. Diese wiederum hat ihren Ursprung im Dadaismus, einer Richtung der Literatur und der bildenden Kunst aus dem 20. Jh., die mit ihrer Ideologie der seelischen sowie geistigen Abstraktion, dem Weg über den bloßen Intellekt hinaus zum Wesen der Dinge den Vorläufer des Surrealismus bildet.<sup>72</sup> Auf die Darstellung des Unterbewussten zielend, kombinieren die Surrealisten die Abbildungen von realen Dingen in irrationalen Zusammenstellungen, verrücken „die Dinge von ihrem angestammten Platz an einen fremden Ort“<sup>73</sup>, sodass Traum und Realität miteinander verschmelzen und der Betrachter nicht länger zwischen beidem zu unterscheiden vermag.<sup>74</sup>

Inspiziert von den Forschungen Sigmund Freuds, der die Traumthematik für die pragmatischen Zwecke der Psychoanalyse, d.h. für die Heilung psychischer Krankheiten nutzt, besteht das Interesse der Surrealisten an der Traumlogik vor allem aus dem Grund, dass diese in einen Bereich jenseits der vernunftorientierten Alltagswirklichkeit führt und zugleich mit jener Alltagswelt verbunden ist, in ihr wirkt und sie beeinflusst.<sup>75</sup> Jenseits ästhetischer oder ethischer Überlegungen bezeichnet der Surrealismus keine zweite Wirklichkeit, die neben der Realität existiert<sup>76</sup>, „sondern die Aufhebung der alltäglichen wie der Traum-Wirklichkeit in eine beide umfassende Realität.“<sup>77</sup>

Mit dem Ziel, die eigene Wirklichkeit im Unbewussten zu suchen, eine Erweiterung der Erlebniswirklichkeit sowie die Befreiung von

---

<sup>72</sup> Vgl. [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm) o.V., 08.10.10, o.S

<sup>73</sup> [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s00.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s00.htm) o.V., 11.10.10, o.S

<sup>74</sup> Vgl. [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm) o.V., 08.10.10, o.S

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ebd.

gesellschaftlichen Konventionen zu erreichen, definiert der französische Kritiker und Schriftsteller André Breton, der zur führenden Zentralfigur der Bewegung wird, in seinem ersten „Manifest des Surrealismus“<sup>78</sup> die surrealistische Kunst als ein „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft“<sup>79</sup>. Wie den anderen Vertretern des Surrealismus geht es ihm insbesondere um das Erreichen einer Über-Wirklichkeit wie sie in Träumen erlebt wird, um daraus neue, zur Lösung wichtiger Lebensprobleme beitragende Konzepte zu gewinnen.<sup>80</sup>

Gestalterisch existieren zahlreiche Interpretationsformen des Surrealismus. Gemeinsam ist jedoch allen das „Prinzip der Kombinatorik: Befreit von Gesetzen der Natur und Logik fügen sich die Dinge zu phantastischen, nur intuitiv erfahrbaren Bildern zusammen.“<sup>81</sup>

Das Interesse am Film entsteht vor allem aus zwei Gründen. Der eine Grund umfasst die Perspektive des animiert mitgehenden Zuschauers: Viele Surrealisten sind begeisterte Kinogänger, von denen einige wie bspw. der spanische Maler und Schriftsteller Salvador Dalí verschiedentliche Schriften über das neue Medium oder auch selbst Filmskripts verfassen. Manche Filme wie die von Mack Sennett oder die der Marx Brothers bewundern sie für den Bruch mit Konventionen, das Unsaubere und Groteske sowie die Freiheit jeglicher Verdrehung;<sup>82</sup> andere Werke wie „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (1919, Robert Wiene) oder „Nosferatu“ (1922, Friedrich Wilhelm Murnau) schätzen sie wiederum für alles Phantastische und Grauenhafte, das

---

<sup>78</sup> Vgl. [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm) o.V., 08.10.10, o.S

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Vgl. [www.35millimeter.de/filmgeschichte/franzoesischer-film/1928/surrealistischer-film.78.htm](http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/franzoesischer-film/1928/surrealistischer-film.78.htm) Leisen, 24.09.2010, o.S.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Vgl. Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.194

sie beinhalten<sup>83</sup>, für den „Schrecken des «Wunderbaren»“<sup>84</sup>.

Der andere Grund liegt in der Perspektive der surrealistischen Ästhetik.<sup>85</sup> Aus dieser Perspektive fasziniert die Vertreter des Surrealismus insbesondere, dass es dem Film gelingt, die Schwerkraft zu beeinflussen, je nach Belieben Zeiten durcheinander zu wirbeln und Räume zu wechseln, überraschende Verwandlungen von Figuren, die Simulation von Gewaltakten und das Beschleunigen von Ereignissen durchzuführen<sup>86</sup> - „kurz: die Welt nicht nach den Naturgesetzen, sondern frei nach der Imagination aus Elementen der Wirklichkeit zu gestalten.“<sup>87</sup>.

Zwar ist all das auch der Literatur und der Malerei möglich, doch der Film tut es, nach Meinung der Surrealisten, auf eine frappierende, besonders irreführende oder bestürzende Art, weil er direkte, überprüfbare Realitätsbezüge herstellt. In ihren Augen besitzt der Film, der Fotografie ähnlich, die Fähigkeit, Imagination in überzeugend realer Weise erscheinen zu lassen.<sup>88</sup> Mit seinen vielfältigen Montagemöglichkeiten erweist er sich als ein überaus geeignetes Medium für die Darstellung von Irrationalem, da er es erlaubt, Gedanken von deren raumzeitlichen Zusammenhängen zu lösen.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Vgl. Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.194

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Ebd.

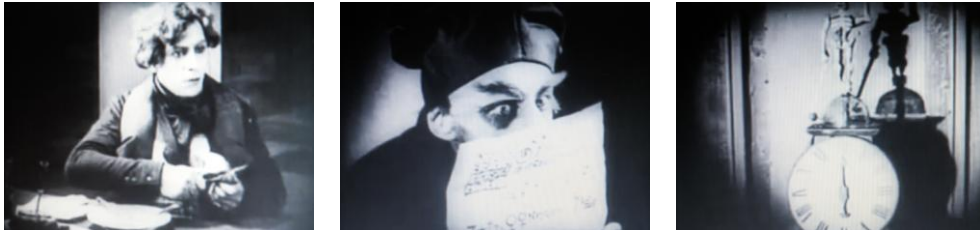
<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Vgl. [www.35millimeter.de/filmgeschichte/franzoesischer-film/1928/surrealistischer-film.78.htm](http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/franzoesischer-film/1928/surrealistischer-film.78.htm) Leisen, 24.09.2010, o.S.

Ausschnitt aus „Nosferatu“



Laut Dalí sei der beste Film der, „den man mit geschlossenen Augen wahrnehmen könne (...): das blinde Sehen und das innere Gesicht als Metaphern für das subversive surrealistische Vorhaben.“<sup>90</sup>.

Lautréamont, ein französischer Dichter, beschreibt es so: „Schön sein wie die zufällige Begegnung zwischen einem Regenschirm und einer Nähmaschine auf dem Seziertisch“<sup>91</sup>.

Wieder anders drückt es Luis Buñuel aus. Der ursprünglich aus Spanien stammende Regisseur, der die Umsetzung des surrealistischen Gedankens von Widerspruch und Schock besonders gut beherrscht, erklärt den Surrealismus zu einer poetischen, revolutionären und moralischen Bewegung<sup>92</sup> und schreibt dazu in „Universidad“, einer mexikanischen Zeitschrift<sup>93</sup>:

„Der Film als Instrument der Poesie (...), das bedeutet „Befreiung, Subversion der Realität, Schwelle zur wunderbaren Welt des Unterbewussten, Nichtübereinstimmung mit der engstirnigen Gesellschaft, die uns umgibt.“<sup>94</sup>

<sup>90</sup> Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.156

<sup>91</sup> Kandorfer, DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung, 1994, S.244

<sup>92</sup> Vgl. Karasek, Der Spiegel, 1994, S.157

<sup>93</sup> Vgl. [www.freitag.de/2008/06/08061301.php](http://www.freitag.de/2008/06/08061301.php) Seeßlen, 08.02.2008, o.S.

<sup>94</sup> Ebd.



### 3.3.1 Buñuel und die surrealistische Montage

Buñuel sieht im Surrealismus nicht nur eine aufregende, provokante Kunstrichtung<sup>95</sup>; vielmehr entdeckt er ihn „als Mittel einer Selbstschöpfung: (...) Durch den Surrealismus bin ich darauf gekommen, dass das Leben einen ethischen Sinn hat, dem der Mensch sich nicht verschließen darf. Und durch den Surrealismus habe ich entdeckt, dass der Mensch nicht frei ist.“<sup>96</sup>

Filmischer Surrealismus besteht für Buñuel stets aus zwei Seiten - einer Formalen und einer Politisch-Moralischen<sup>97</sup> - und so benutzt er diesen weder als bloße Provokation noch als Methode oder Spiel, sondern als philosophisches und politisches Programm. Mithilfe der Kamera in die Tiefe des Unterbewusstes zu dringen, zu den Zuständen von Angst, Liebe und Begehren beinhaltet den einen Teil seiner Arbeit. Der andere Teil besteht darin, sich der äußeren Wirklichkeit zu widmen und gesellschaftliche Ausbeutung und Macht zu beleuchten<sup>98</sup>:

„Alles, was nicht die Gesellschaft und ihre Institutionen angreift, ist nicht surrealistisch.“<sup>99</sup>

Wichtig ist Buñuel vor allem auch, dass seine Filme so direkt wie möglich „wie ein Traum funktionieren, nicht wie die Kontinuität einer Erzählung.“<sup>100</sup> Buñuel strebt nicht nach ästhetischer Perfektion oder Geschlossenheit, weshalb er sich relativ wenig um Gestaltungselemente wie Lichtsetzung oder kontinuierliche Abläufe kümmert und sich i.d.R. für die einfachste Lösung entscheidet. Sein Kino zeigt,

---

<sup>95</sup> Vgl. [www.freitag.de/2008/06/08061301.php](http://www.freitag.de/2008/06/08061301.php) Seeßlen, 08.02.2008, o.S.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Vgl. [www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm](http://www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm) Seeßlen, 29.09.10, o.S.

<sup>98</sup> Vgl. [www.freitag.de/2008/06/08061301.php](http://www.freitag.de/2008/06/08061301.php) Seeßlen, 08.02.2008, o.S.

<sup>99</sup> [www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm](http://www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm) Seeßlen, 29.09.10, o.S.

<sup>100</sup> Ebd.

dass Surrealismus nicht bedeutet, dass die Dinge verrätselt sein müssen, damit sie interessant werden. Gerade die Klarheit und die Einfachheit seines Stils machen deutlich, worum es (ihm) geht: hinter die Form zu sehen.<sup>101</sup>

Bereits vor ihm arbeiten die Surrealisten mit Großaufnahmen des Auges, nicht nur in Filmen, sondern auch in Fotografien und Gemälden.<sup>102</sup> Buñuel aber benutzt dieses Bild in einer überaus brutalen und schockierenden Weise in seinem Film „Un chien Andalou“ (1929), in dem er den Schnitt durch das Auge mit einer Rasierklinge zeigt. Buñuel selbst ist es, der jene Operation vornimmt, das filmische Auge stellvertretend für den Sehnerv des Betrachters zerstört, um dessen Wahrnehmungsgewohnheiten durch neue Erfahrungstiefen zu ersetzen.<sup>103</sup> Sein Angriff auf den Sehnerv des Betrachters bringt sowohl am drastischsten als auch am deutlichsten zum Ausdruck, was viele der Surrealisten denken<sup>104</sup>:

„Kunst - Wahrheit, das muß mehr sein als brave Wirklichkeitstreue, das ist etwas Fremdes, ja Böses, etwas, das ins Auge trifft.“<sup>105</sup>

Dieser Vorgang wirkt umso brutaler als die Kamera unangenehm nah an dem zerschnittenen Auge bleibt. Buñuel bezweckt damit, dass sich der Betrachter in irgendeiner Weise am Geschehen beteiligt, egal ob er aus Ekel oder Schutz die Augen schließt, nur um sie im nächsten Moment aus Neugier, aus Emotionalität wieder zu öffnen oder ob er sie aus Verletztheit schließt, um das Geschehen mit seinem Unterbewusstsein, dem „dritten“ Auge zu verfolgen.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. [www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm](http://www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm) Seeßlen, 29.09.10, o.S.

<sup>102</sup> Vgl. Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.153ff.

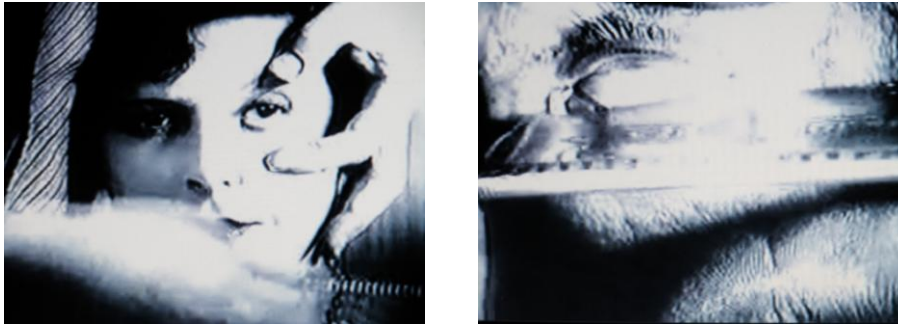
<sup>103</sup> Vgl. Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.200

<sup>104</sup> Karasek, Der Spiegel, 1994, S.154

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Vgl. [www.filmzentrale.com/rezis/andalusischehundbl.htm](http://www.filmzentrale.com/rezis/andalusischehundbl.htm) Last, 07.12.10, o.S.

Ausschnitt aus „Un chien Andalou“



Buñuel zeigt damit auf äußerst effektive Art, welches Ziel die Surrealisten verfolgen: der surrealistische Film soll emotional aufwühlen, er soll den Betrachter schockieren und provozieren. Diese Absicht weist eine gewisse Parallele zu Eisensteins „Schock-Montage“ auf; anders als dieser fordert Buñuel vom Zuschauer jedoch keinen dem Verstand entsprungenen Beitrag, sondern eine unterbewusste Reaktion. Er spielt mit der Erwartungshaltung des Betrachters, damit dieser keinen Anhaltspunkt findet, um sich zu orientieren, sondern sich von seinem Unterbewusstsein führen lässt.<sup>107</sup>

Doch Buñuel bezweckt mit seinen Bildern nicht nur, das Publikum zu irritieren und zu verstören.<sup>108</sup> Wie bereits erwähnt beinhalten seine Filme auch eine gesellschaftskritische Seite, die sich in „Un chien Andalou“ bspw. in der Beleuchtung von Sensationsgier äußert: Eine Hand liegt auf der Straße, schaulustige Passanten drängen sich um das abgetrennte Gliedmaß. In der Szene unmittelbar darauf wird

---

<sup>107</sup> Vgl. [www.filmzentrale.com/rezis/andalusischehundbl.htm](http://www.filmzentrale.com/rezis/andalusischehundbl.htm) Last, 07.12.10, o.S.

<sup>108</sup> Ebd.

eine Frau von vorbeifahrenden Autos bedrängt und schließlich angefahren, während ein Mann das Geschehen vom Fenster aus effektiv verfolgt.<sup>109</sup>

Ausschnitt aus „Un chien Andalou“



Die darauffolgende Szene wiederum ist gekennzeichnet von dem begierenden Verhalten eines Mannes gegenüber einer Frau.<sup>110</sup> Ihre Bedürfnisse, ihren Widerstand ignorierend macht die lüsterne Berührung ihrer Brüste deutlich, dass er in ihr lediglich das Objekt seiner Begierde sieht. Im nächsten Augenblick erscheinen seine Fantasien (er berührt die nackte Haut der Frau), die ihm vor Erregung Speichel aus dem Mund laufen und ihn die Augen verdrehen lassen.

---

<sup>109</sup> Vgl. Schneede, Die Kunst des Surrealismus, 2006, S.198

<sup>110</sup> Ebd.

Ausschnitt aus „Un chien Andalou“



Buñuels Bilder gestatten einen tiefen Einblick in menschliche Abgründe. Mit ihren drastischen Inhalten und der gegen die traditionelle Narration gerichteten Form bilden sie das genaue Gegenteil zum frühen amerikanischen und von Hollywood fortgeführten Verständnis von Montage.

## 4 Die Entwicklung von Montage

### 4.1 Das amerikanische Kino

Der Grundsatz der linearen Montageform, das Ziel, dem Zuschauer den Eindruck zu vermitteln, „durch den Film hindurch wie durch ein Transparent in eine andere Wirklichkeit zu schauen“<sup>111</sup> führt dazu, dass aus Gründen der Absicherung und Festigung etablierter Strukturen sowie zur konkreten Veranschaulichung im Laufe der Zeit eine Reihe von Dreh- und Montagerregeln entwickelt werden. Unter dem Begriff „Prinzip des unsichtbaren Schnitts“<sup>112</sup> bzw. „Coverage-System“<sup>113</sup> zusammengefasst, sollen sie den Filmschaffenden als Orientierung und Richtlinie dienen:

„«Man schneide möglichst dann, wenn Bewegung im Bild ist, also wenn sich der Darsteller gerade setzt, erhebt oder sich umdreht. Auch bei einer Großaufnahme warte man einen Moment ab, wo die Person den Kopf bewegt.»

«Leere Bilder, d.h. Bilder ohne Darsteller oder Bewegung müssen entfernt werden, es sei denn, sie hätten eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen. (...) Will man z.B. eine menschenleere Straße nach einem plötzlichen Sturm zeigen, so kann man die Einstellung noch kurze Zeit fortführen, nachdem der letzte Fußgänger eilig den Schauplatz verlassen hat.»

«Niemand verbindet man zwei Einstellungen miteinander, die sich im Blickwinkel oder im Kameraabstand nur geringfügig unterscheiden. Ebensovienig eine Totale mit einer Großaufnahme. Beide Extreme würden den Zuschauer nur verwirren.»<sup>114</sup>

Bis heute verlangt die Arbeit in amerikanischen Studiosystemen, dass Inszenierung, Dreh und Montage einer Szene zusätzlich nach

---

<sup>111</sup> Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.143

<sup>112</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.143ff.

<sup>113</sup> Vgl. Katz, Shot by Shot, 1998, S.211

<sup>114</sup> Beller, Schnitt - das Filmmagazin, 2008, S.67

den Regeln des „Coverage-Systems“ produziert werden.<sup>115</sup> Die vorgeschriebene Variante von Einstellungen dient vor allem dazu, das „Schneiden in der Kamera“<sup>116</sup> zu verhindern, das „wie ein Drahtseilakt ohne Netz“<sup>117</sup> sei, wie Steven Douglas Katz, amerikanischer Filmschaffender und Schriftsteller, bemerkt. Sogleich fügt er allerdings hinzu, dass dieses Vorgehen fantasielos sei<sup>118</sup>, „weil visuelle Strategien, die entworfen wurden, um den besonderen Anforderungen einer Szene gerecht zu werden, so lange zurückgestellt werden, bis alle Einstellungen abgedeckt (gecovert) sind.“<sup>119</sup> Oft werde im Drehplan lediglich für die Coverage-Szenen ausreichend Zeit eingeplant, sodass viele der visuell interessanteren Ansätze nicht ausprobiert werden.<sup>120</sup>

Dennoch haben sich auch innerhalb des eng gefassten klassischen Rahmens Hollywoods einige künstlerische Richtungen entwickelt, die den genormten Ab- und Ansichten mit einer kritischen Auseinandersetzung begegnen. Als eine der bekanntesten Richtungen gilt der „Film noir“, die „Schwarze Serie“, die sich in den 40er Jahren herausbildet. Sowohl die Handlung, in der Mehrheit um einen Kriminalfall angelegt, als auch die zwielichtigen Milieus und das Figurenpersonal, das sich auf Außenseiter spezialisiert, zeichnen ein Bild, das in scharfem Kontrast zum „American Dream“ steht - Tristesse und Ausweglosigkeit vermittelnd, stellt es die Gesellschaft Amerikas als korrupt, amoralisch und unsozial dar.<sup>121</sup> Mit seinem Pessimismus

---

<sup>115</sup> Vgl. [www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrg/Beller/Beller.htm#\\_edn10](http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrg/Beller/Beller.htm#_edn10)  
Beller, 05.10.10, o.S.

<sup>116</sup> Katz, Shot by Shot, 1998, S.210

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Vgl. Katz, Shot by Shot, 1998, S.211

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

ist der „Film noir“ „der Versuch einer Antwort auf die Krisenhaftigkeit der sozialen Verhältnisse.“<sup>122</sup>.

In den 60er Jahren formieren sich diese kritischen Ansätze erstmals zu einer außerhalb von Hollywood geführten Gegenbewegung unter dem Namen „New American Cinema“, die Hollywoods kommerzielle Produktionsweise anprangert und sich, inspiriert durch die Entwicklung des Films in Europa, dem Experimental- und Dokumentarfilm verbunden fühlt.<sup>123</sup>

„Gemeinsame Überzeugungen, gemeinsames Wissen, gemeinsamer Zorn und gemeinsame Ungeduld verbinden uns - und sie verbinden uns auch mit den jungen Filmbewegungen der ganzen Welt. (...) Wir wollen keine falschen, auf Hochglanz polierten, glatten Filme - wir wollen sie rau, ungeglättet, aber lebendig; wir wollen keine Filme in Rosa - wir wollen sie rot wie das Blut.“<sup>124</sup>

Von Beginn an durch Polizei, Zensur sowie Kritik in den Medien in eine Außenseiterrolle gedrängt, ist es weniger der gemeinsame Stil, sondern ihre problematische Position, die sie eint. So entwickeln sich auch innerhalb der Bewegung nochmals zwei unterschiedliche Richtungen: Die eine Gruppierung, die das Konzept des narrativen Spielfilms beibehält und darin einen neuen Realismus präsentiert, der ein glanzfreies, zerrissenes Amerika reflektiert, und die andere Gruppierung, die die Idee vom „absoluten Film“ aufgreift:<sup>125</sup>

„Es gibt Filme, die gar keine Begebenheit darstellen. Weder eine erfundene noch eine, die als persönliches Schicksal erlebt ist. Es gibt Filme, die einfach ein Ding zeigen, und sie wollen uns damit auch gar keine Erkenntnis mitteilen. Das Ding ist losgelöst von jedem Begebenheitszusammenhang und losgelöst von jeder Beziehung. Es ist einfach ein Ding allein.“<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm) o.V., 07.10.10, o.S.

<sup>123</sup> Vgl. [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm) o.V., 07.10.10, o.S.

<sup>124</sup> [www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-american-cinema-group.116.htm](http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-american-cinema-group.116.htm) Leisen, 07.10.2010, o.S.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Riccabona, Literatur im Film, 2008, S.112



Kombiniert mit Avantgarde-Einflüssen in Neuer Musik, Literatur, Theater und Performancekunst entstehen Filme wie bspw. „Sleep“ (1963) von Andy Warhol, der in statischen Bildern und ohne jegliche erzählerische Elemente beinahe fünfeinhalb Stunden einen Mann beim Schlafen zeigt.<sup>127</sup> Doch diese extreme Idee kann sich beim Publikum genauso wenig durchsetzen wie das gemäßigte Konzept der anderen Gruppierung, weshalb die Bewegung des „New American Cinema“ in den späten 60er Jahren wieder abklingt und zum Teil in den Underground-Film übergeht.<sup>128</sup>

Zumal auch Hollywood, bedingt durch die Krise, die ein zunehmend junges, die klassischen Produktionen ablehnendes Publikum auslöst<sup>129</sup>, sich in gewisser Weise von den neuen filmischen Ausdrucksformen in Europa beeinflussen lässt<sup>130</sup>. Wenngleich sich die Produktion kaum vom Genrekino löst, entwickelt sich eine deutliche Hinwendung zum ambitionierten Film, der Alltagsthemen (sogenannte „stories next door“) wie Drogen-, Kriminalitäts- und Beziehungsprobleme aufgreift, ohne sie in einen reißerischen Kontext zu stellen und als Sensation zu missbrauchen<sup>131</sup>. Die „New Hollywood“-Bewegung wird zu einem Kompromiss zwischen dem persönlichen Stil der Filmschaffenden, die größere gestalterische Freiheiten für sich bean-

---

<sup>127</sup> Vgl. [www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-american-cinema-group.116.htm](http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-american-cinema-group.116.htm) Leisen, 07.10.2010, o.S.

<sup>128</sup> Vgl. [www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=New+American+Cinema](http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=New+American+Cinema) Brunner, 21.11.10, o.S.

<sup>129</sup> Vgl. [www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2009/06/article/1600/212.html?cHash=d31bad26a9](http://www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2009/06/article/1600/212.html?cHash=d31bad26a9) o.V., Juni 2009, o.S.

<sup>130</sup> Vgl. [www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der\\_Glanz\\_einer\\_Illusion.html](http://www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der_Glanz_einer_Illusion.html) Kilb, 02.02.2009, S.1

<sup>131</sup> Vgl. [www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-hollywood.22.htm](http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-hollywood.22.htm) Leisen, 07.10.2010, o.S.

spruchen<sup>132</sup>, und dem kommerziellen Produktionssystem mit seiner Tradition des Genrekinos<sup>133</sup>.

Mit der Zeit hat sich ein gewisser Standard filmischer Inhalte und Erzählweisen herausgebildet, der für ein breites Publikum nicht nur in Amerika, sondern weltweit konsensfähig geworden ist<sup>134</sup>. Bemüht, die „Vertrautheit durch Benutzung literarischer und theatraler Formen zu bewahren“<sup>135</sup> ist diese Entwicklung vor allem dem Umstand geschuldet, dass die lineare Montage wie eine Erzählung funktioniert und sich deren gewissermaßen zeitlosen Charakter zu eigen macht. Durch die Übertragung der bewährten Strukturen formaler Ideen auf den Film entwickelt sich ein festes Muster, das dem Zuschauer in seinen verlässlichen Strukturen einen Wiedererkennungswert bietet. Diese Traditionen können andererseits auch zum Problem werden wie es Hollywoods System in den 60er Jahren erfährt, das erst durch den künstlerischen Einfluss des Autorenfilms und dem damit verbundenen Aufbrechen der starren Formen zu neuer Attraktivität gefunden hat.

Mark Romaneks Werk „One Hour Photo“ (2002) ist ein gutes Beispiel für Hollywoods Entwicklung hin zu ambitionierteren, künstlerischen Ausdrucksformen.

---

<sup>132</sup> Vgl. [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm) o.V., 07.10.10, o.S.

<sup>133</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

<sup>134</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.228

<sup>135</sup> Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.211

#### 4.1.1 Filmbeispiel „One Hour Photo“

Seymour (Sy) Parrish ist Fotoentwickler im Fotolabor des Savmart, einem großen amerikanischen Einkaufsmarkt, und entwickelt dort u.a. seit etlichen Jahren die Bilder von Familie Yorkin. Durch sein von Einsamkeit und Isolation geprägtes Leben und das scheinbare Familienidyll der Yorkins manifestiert sich in Sy der Wunsch, ein Teil dieser Familie zu sein. Besessen von dem Gedanken macht er heimlich Abzüge von den Fotos der Yorkins, klebt sie in seinem Wohnzimmer an die Wand, beobachtet und trifft die Familie so oft wie möglich und lässt die arrangierten Treffen wie zufällige Begegnungen aussehen.

Seine heile Welt droht zusammen zu brechen, als Sy's Vorgesetzter Bill Owens von dessen Obsession und den heimlich entwickelten Abzügen erfährt und Sy entlässt. Doch erst die Entdeckung von Will Yorkins Verhältnis lässt die Situation eskalieren: Wütend über das unverantwortliche Verhalten des Familienvaters und dessen leichtsinnigen Umgang mit dem Familienglück glaubt Sy als selbsternanntes Familienmitglied eingreifen zu müssen, um die Yorkins wieder zusammenzuführen. Er lässt Nina Yorkin Fotos zukommen, um sie über das Verhältnis ihres Mannes aufzuklären. Weil Nina jedoch nicht darauf reagiert, geht Sy dazu über, ihren Mann gewaltsam zur Einsicht zu bewegen, indem er Will und seine Geliebte zu nachgestellten Liebesszenen zwingt, die er mit seinem Fotoapparat festzuhalten vorgibt.

Zu diesem Zeitpunkt fahndet bereits die Polizei nach Sy. Alarmiert von Bill, der die auf seinem Schreibtisch vorgefundenen Aufnahmen von seiner Familie als Drohung seines ehemaligen Mitarbeiters versteht und einen Racheakt befürchtet, wird Sy wenig später von der Polizei gestellt, während Will zu seiner Familie zurückkehrt.

Der Film endet wie er begonnen hat in einem Verhörraum, in dem Sy Detective Van Der Zee seine Geschichte erzählt.

Kennzeichnend für Romaneks Film ist die lineare Erzählstruktur, wenngleich er sie nicht nur um der fortlaufenden Geschichte willen, sondern ebenso als Stilmittel einsetzt, das Sy's lineares Leben widerspiegelt. Der amerikanische Regisseur benutzt die formal-handwerklichen Elemente, um das Motiv der Isolation noch deutlicher zu präsentieren wie bspw. in dem parallelen Handlungsverlauf relativ zu Beginn des Films: Nina behauptet ihrem Sohn Jakob gegenüber, dass Sy nicht einsam sei; Romanek unterlegt diese Sequenz mit Aufnahmen von Sy in seiner Wohnung, die in ihrer spärlichen, auf das Nötigste beschränkten Einrichtung steril und leblos wirkt und Ninas Worte Lügen straft.

Ausschnitt aus „One Hour Photo“



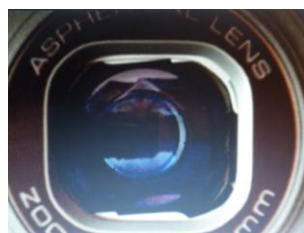
Romanek baut die Szenen seines Films nach dem klassischen Prinzip der zeitlichen sowie der räumlichen Kontinuität auf, achtet auf formale sowie inhaltliche Anschlüsse, verfolgt damit allerdings nicht ausschließlich das Ziel, einen klaren, verständlichen Erzählfluss zu schaffen. Ebenso dient das Zeit-/Raum-Kontinuum einer Verstärkung der Gesamtphilosophie des Films: Sy's von Ordnung und Abgrenzung dominiertes Leben zu reflektieren. Zu diesem Zweck ergänzt Romanek die üblichen Einstellungsgrößen und wählt für die Darstellung von Sy's Person häufig hohe Einstellungsweiten wie bspw. zu Beginn des Films, als Sy in dem Verhörzimmer sitzt.

Ausschnitt aus „One Hour Photo“



Eine weitere Parallele zum amerikanischen Montageverständnis bilden die spannungsretardierenden Momente, die Romanek bspw. mithilfe von Schnappschüssen erzeugt, indem er dem Betrachter lediglich den frontalen Blick auf Sy präsentiert, der auf der Straße steht und fotografiert, nicht aber auf das Motiv, das dieser aufnimmt. Währenddessen nähert sich die Kamera beständig der Blende von Sy's Fotoapparat, die sich in schneller Folge öffnet und schließt. Zusammen mit dem rhythmischen Klicken des Auslösers erhält dieser Moment eine unangenehme, aufdringliche Komponente, die beim Zuschauer ein Gefühl des Beobachtetseins erzeugt und zusätzlich intensiviert wird durch den Verzicht auf Sy's Perspektive.

Ausschnitt aus „One Hour Photo“



Neben den Aspekten der klassischen Montagetheorie findet sich in Romaneks Werk ebenfalls der Einfluss europäischer Filmschaffender. In einer Szene, die an Eisensteins dialektische Einheit der Montage erinnert, verknüpft der amerikanische Regisseur Sy's Sehnsucht nach Geborgenheit (These) mit der Zuflucht in die unterkühlte, jedoch vertraute Umgebung des Savmart (Antithese) in einer Einstellung, die Sy in der Einrichtungsabteilung des Supermarktes zeigt. In dem plakativen Zimmer mit seiner imaginären Grenze zum Rest des Einkaufszentrums wirkt Sy deplatziert, Wunsch und Realität überlagern sich, ohne einander zu entsprechen. Die Synthese erfolgt durch die Familie Yorkin, die in Romaneks Film das verbindende Element darstellt, in dem die beiden Gegensätze zu einer Einheit finden.

Ausschnitt aus „One Hour Photo“



Ein weiteres Beispiel für Sy's Isolation, die deutliche surrealistische Züge aufweist, bietet dessen Traumsequenz, in der Sy mit geschlossenen Augen zwischen leeren Supermarktregalen steht, während die Kamera sich in überblendeten Einstellungen nähert. Plötzlich öffnet er die Augen, aus denen in Strömen Blut hervorquillt. Romanek symbolisiert damit Sy's Panik, „auszubluten“, die Angst davor, dass sein Leben einer völligen Leere weicht. Dabei ist es kein Zufall, dass er für die Darstellung den Sehnerv wählt: Da Sy in Ermangelung seiner Gesellschaftsfähigkeit seinen Lebensinhalt weitestgehend aus der Beobachtung anderer Menschen und der imaginären Teilhabe an

deren Leben bezieht, kommt für ihn dem Sehen eine geradezu existenzielle Bedeutung zu.

Wie Buñuel lenkt der amerikanische Regisseur durch die Zerstörung des äußeren Blickfelds die Sicht auf eine tiefere Ebene und wie in „Un chien Andalou“ wird auch hier erkennbar, dass die Verletzung des Auges einen empfindlichen Nerv im Zuschauer trifft, der ihn durch ein Gefühl der Bedrohung des eigenen Sehnervs stärker betroffen sein lässt.

Ausschnitt aus „One Hour Photo“

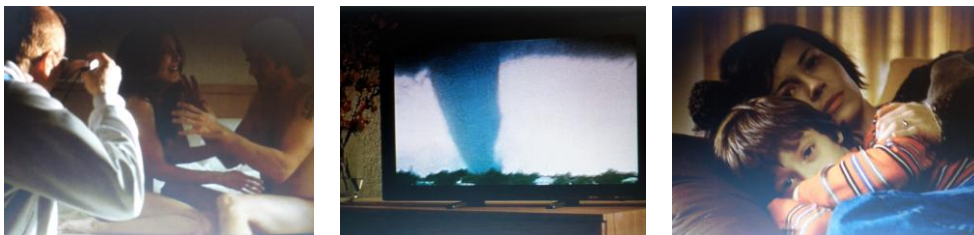


Neben den genannten Faktoren ist jedoch Romaneks eigene Handschrift die ausschlaggebende Komponente des Films. Wenngleich dessen Individualität durch den Einfluss Hollywoods eingeschränkt wird, bleibt sie ein entscheidender Aspekt, der sich nicht nur in der Kombination und Ergänzung filmgeschichtlicher Montageeinflüsse widerspiegelt, sondern vor allem in dem ihm eigenen Erzählrhythmus. Entgegen dem gängigen Hollywoodstil entschleunigt Romanek seinen Film, gestaltet diesen überwiegend durch langsame Bildabfolgen. Seine minimalistische, unaufgeregte Erzählweise schafft eine Spannung, die sich nicht in einem bildgewaltigen Spektakel entlädt, sondern vielmehr durch eine permanente Reibung zwischen dem homogenen Bildaufbau und Sy's undurchsichtigem, trügerischem Charakter entsteht. In den wenigen Momenten, in denen dennoch Hektik aufzukommen droht, wird diese durch einen ausgleichenden Gegenpol unterbunden, sodass kurz bevor das Gleichgewicht kippen kann, der ursprüngliche Rhythmus wieder hergestellt ist.



So setzt Romanek bspw. hinter die Sequenz, in der Sy Will und dessen Geliebte zu nachgestellten Liebesszenen zwingt, ein Bild von einem Fernsehbericht über Wirbelstürme - eine Assoziation mit den gewaltsamen, verstörenden Vorgängen in Analogie zu dem inneren Chaos von Nina, die mit Jakob zu Hause auf dem Sofa liegt und auf den Bildschirm starrt.

Ausschnitt aus „One Hour Photo“



Indem Romanek das Tempo anzieht und unmittelbar darauf zurücknimmt, eine Erwartung aufbaut und im nächsten Augenblick entkräftet, zwingt er das Publikum, die gewonnenen Ansichten im nächsten Moment neu zu überdenken. Seine Betrachtung verdichtet sich nicht auf einen Charakter, sie bleibt in einem vielschichtigen Wechsel, der die Personen aus Sy's Umfeld als Teil seiner Isolation mit einbezieht und Sy nicht einfach als den Bösen etikettiert und die anderen als die Guten. So entsteht eine Kette unfertiger Gedanken, die dem Betrachter die Möglichkeit gibt, sich selbst zu orientieren, selbst zu differenzieren, sich in die Figuren hinein zu fühlen, auch ohne dass man sich mit ihnen identifizieren muss, um letztlich wieder zu der offenen Ausgangsposition zurückzukehren.

In Romaneks persönlichem Stil kommt ein wesentlicher Bestandteil der Bewegung des Autorenfilms zum Tragen, der den europäischen Film bis heute prägt.



## 4.2 Der europäische Film

Im Gegensatz zum amerikanischen Kino ist der europäische Film gekennzeichnet durch seine unterschiedlichen Strömungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in eine gemeinsame Bewegung münden: die Bewegung des Autorenfilms<sup>136</sup>, die bis zur Mitte der 60er Jahre beinahe alle west- und osteuropäischen Länder erfasst<sup>137</sup>. Basierend auf dem Wunsch nach einer „Erneuerung des Films“<sup>138</sup>, formiert sie sich im Protest mehrerer Länder gegen die vorherrschenden konventionellen Filmproduktionen. Was sich zuvor in einzelnen, voneinander unabhängigen Strömungen wie dem Surrealismus, der sowjetischen Revolutionsidee und anderen Avantgardetraditionen bereits geäußert hat, wird zur zentralen Bedeutung eines gemeinsamen Bemühens um gesellschaftskritische Inhalte und dem Bestreben nach neuen filmischen Ausdrucksformen.<sup>139</sup>

Ihren Anfang nimmt die Bewegung des Autorenfilms im italienischen „Neorealismo“: Nach dem Zweiten Weltkrieg sind es die italienischen Filmschaffenden, die als erste auf das faschistische Unterhaltungskino reagieren und mit einem dem Realismus sowie der Abkehr vom Genrefilm verschriebenen Kontrastprogramm antworten.<sup>140</sup> Thematisiert werden in den neorealistischen Filmen vor allem die soziale Umwelt mit ihrer Kälte und Härte.<sup>141</sup> Im Mittelpunkt stehen dabei

---

<sup>136</sup> Vgl. [www.arte.tv/de/Termine/2022704.html](http://www.arte.tv/de/Termine/2022704.html) Flécheux, 07.05.2008, o.S.

<sup>137</sup> Vgl. [www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der\\_Glanz\\_einer\\_Illusion.html](http://www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der_Glanz_einer_Illusion.html)  
Kilb, 02.02.2009, S.1

<sup>138</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Vgl. [www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der\\_Glanz\\_einer\\_Illusion.html](http://www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der_Glanz_einer_Illusion.html)  
Kilb, 02.02.2009, S.1

<sup>141</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

im Faschismus vernachlässigte Gruppen wie Frauen, Kinder, Arbeiter, Pensionisten sowie infolge des Krieges entwurzelte und vereinsamte Menschen.<sup>142</sup> Mit Laiendarstellern und an Originalschauplätzen gedreht, soll die soziale Umwelt so realistisch wie möglich dargestellt werden, wobei es nicht allein um die Bestandsaufnahme einer unbefriedigenden Wirklichkeit geht<sup>143</sup>; die Filme zielen darüber hinaus „auf einen Anstoß der Zuschauer zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse“<sup>144</sup>.

Mit diesem Anspruch weist der italienische Neorealismus gewisse Parallelen zu den Ansichten der sowjetischen Revolutionsfilmer auf. Insbesondere was die Thematisierung von Randgruppen der Gesellschaft und formale Aspekte wie die intellektuellen Bildmontagen betrifft, existieren Übereinstimmungen.<sup>145</sup> Der entscheidende Unterschied liegt „in ihrer humanitären Grunddisposition“<sup>146</sup>:

„Die Filme vergessen nicht, daß die Welt, bevor sie etwas zu Verurteilendes ist, einfach *ist*. ... im Film besitzen die Figuren alle eine bestürzende Wahrhaftigkeit. Keine wird zur Sache oder zum Symbol reduziert, was es erlauben würde, sie mit Leichtigkeit zu hassen, ohne die Ambivalenz ihres Menschseins zur Kenntnis zu nehmen und überwinden zu müssen.“<sup>147</sup>

In der „politique des auteurs“ begründet, wird der Begriff des Autorenfilms von den französischen Filmschaffenden der „Nouvelle Vague“ geprägt, die den Grundsatz der Bewegung erstmals definieren<sup>148</sup>: Jedes Werk soll „die individuelle Handschrift des Regisseurs

---

<sup>142</sup> Vgl. [www.joerg-kessen.de/Deutschland\\_im\\_Jahre\\_Null.pdf](http://www.joerg-kessen.de/Deutschland_im_Jahre_Null.pdf)  
Erlinger/Keßen, Juli 2005, S.3

<sup>143</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Vgl. [www.joerg-kessen.de/Deutschland\\_im\\_Jahre\\_Null.pdf](http://www.joerg-kessen.de/Deutschland_im_Jahre_Null.pdf)  
Erlinger/Keßen, Juli 2005, S.3

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Vgl. Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

tragen<sup>149</sup>, die ihn als dessen Autor kennzeichnet und für die gesamte Herstellung in die Verantwortung nimmt<sup>150</sup>. Der persönliche, subjektive Stil, der nicht länger die Produzenten, sondern den Regisseur als Mittelpunkt der Filmszene begreift<sup>151</sup>, sowie die gemeinsame Basis, die sich durch das allgemeine Bemühen um Authentizität und eine intensive, kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen sowie individuellen Prozessen entwickelt hat, bildet einen wesentlichen Unterschied zu den Anfängen von Montage. Kategorisierungen wie das französische oder russische Kino werden hinfällig, zumal sich mit der Öffnung der Grenzen die Filmszene noch einmal grundlegend verändert. Seitdem herrscht ein grenzenloser Austausch unter den Filmschaffenden.<sup>152</sup>

Dieser Austausch beschränkt sich nicht nur auf den europäischen Kontinent, sondern verläuft auf einer weltweiten Ebene. Wie der Autorenfilm Einfluss auf das amerikanische Kino nimmt, setzt ebenso das amerikanische Montageverständnis Akzente im europäischen Film. Dies gilt insbesondere für das britische Kino, das nicht zuletzt aufgrund einer fehlenden Sprachbarriere Schwierigkeiten hat, eine eigenständige nationale Kinematographie zu entwickeln und durch eine engere Zusammenarbeit mit Hollywood eine stärkere Anpassung an das erzählende Kino entsteht als in anderen Ländern.<sup>153</sup>

Ansonsten aber greifen viele der europäischen Filmschaffenden noch immer auf gestalterische Elemente des Surrealismus und der sowjetischen Montageidee zurück, obwohl beide Bewegungen in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr existieren. Dass die surrealisti-

---

<sup>149</sup> Dorn, Grundwissen Medien, 1998, S.229

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Vgl. [www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der\\_Glanz\\_einer\\_Illusion.html](http://www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der_Glanz_einer_Illusion.html)  
Kilb, 02.02.2009, S.1

<sup>152</sup> Vgl. [www.goethe.de/ins/fr/lp/kue/flm/de5192445.htm](http://www.goethe.de/ins/fr/lp/kue/flm/de5192445.htm)  
Pahlke-Grygier, 10/2009, o.S.

<sup>153</sup> Vgl. [www.kultur-online.net/?q=node/5474](http://www.kultur-online.net/?q=node/5474) Gaspersi, 15.09.2008, o.S.

sche Bewegung Ende der 30er Jahre auseinander bricht, ist einerseits den politischen Umständen geschuldet, denn mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges werden die revolutionären Ziele der Filmschaffenden Propaganda und Faschismus untergeordnet.<sup>154</sup> Andererseits liegt es an dem vertretenen Standpunkt selbst. Der ungarisch-jüdische Filmkritiker Béla Balázs schreibt zu den Filmen des Surrealismus<sup>155</sup>:

„Der psychische Prozeß wird zum alleinigen Inhalt, zum alleinigen Thema. *Nicht ein äußerer Tatbestand, sondern ein innerer Zustand wird gezeigt.* Ein Zustand, der aus gewissen Bildhalluzinationen besteht. Die Bilder sind keine Darstellungen von Erscheinungen, sondern sie sind die Erscheinung selber. [...] Nicht die Begebenheit erscheint, sondern die Reaktion einer Psyche, nicht das Gedicht, sondern die Flut der Vorstellungen, die es entfesselt.“<sup>156</sup>

Er beschreibt damit zugleich Möglichkeit und Problem der surrealistischen Bewegung: Innere Vorgänge rücken ins Zentrum der Betrachtung, dringen über eine gezielte emotionale Wirkung hinaus zu einem tieferen Verständnis des Unterbewusstseins vor. Da der Zuschauer, bedingt durch die Gesetzmäßigkeiten der Natur, allerdings zu einer verstandesmäßigen Reaktion neigt, sucht er vergeblich nach einer logischen Verbindung zwischen den intuitiven Bildern und distanziert sich damit immer weiter von der surrealistischen Absicht.

So kann sich der Surrealismus in seiner radikalen, kompromisslosen Form wie Buñuel und andere Surrealisten ihn praktiziert haben zwar nicht durchsetzen. Trotz dieser Problematik bleibt die Theorie jedoch im Kern erhalten, allein weil aufgeworfene Probleme wie die Vermittlung allgemeinen Bewusstseins und subjektiver Erfahrung, von Bewusstem und Unbewusstem, Gesellschaft und Individuum bis heute ständig neu diskutiert werden.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl. Schneede, Kunst des Surrealismus, 2006, S.193

<sup>155</sup> Vgl. Riccabona, Literatur im Film, 2008, S.112

<sup>156</sup> Ebd.

<sup>157</sup> Vgl. [www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm) o.V., 08.10.10, o.S.

Ähnlich verhält es sich mit der sowjetischen Montagetheorie, deren künstlerische Bedeutung sich im Laufe der 30er Jahre zunehmend über ihren politischen Gehalt definiert, vom Staat auf neue soziale Funktionen reduziert wird und ebenfalls auseinanderbricht.<sup>158</sup> Anders als beim Surrealismus jedoch, erfordert die sowjetische Montagephilosophie keine Erneuerung ihrer Struktur: Da die „Fähigkeit der Film-Bilder wie auch der Wörter einer menschlichen Sprache, kontextabhängig zu sein“<sup>159</sup> den Ausgangspunkt für die Auffassung der sowjetischen Filmschaffenden von Montage bildet, setzt diese einen Zusammenhang der Einstellungen voraus.

Die Schwierigkeit der sowjetischen Montageidee ist eine andere. Würde man bspw. Eisensteins Bildabfolge der steinernen Löwen aus „Panzerkreuzer Potemkin“ unverändert in einen anderen Film übertragen, erschiene sie wie ein stereotypes Zitat.<sup>160</sup> Durch bloße Wiederholung verlieren Bildkombinationen in ihrer Funktion als Bedeutungsträger ihre Wirkung, werden oberflächlich und plakativ und erschaffen Automatismen, die im Kopf des Betrachters fertige Assoziationen abrufen und damit die Möglichkeit einer selbstständigen Erkenntnisanstrengung unterbinden. Ebenso wie der surrealistische Gedanke bedarf auch die Vermittlung von Kontrast und Widerspruch, Gegensatz und Einheit stets neuer gestalterischer Ansätze und Überlegungen, damit sie nicht zur Künstlich- sowie Eindeutigkeit verkommt. Bereits Eisenstein selbst hat diese Notwendigkeit erkannt:

„Eisensteins Montagetheorien bilden einen ständigen Prozeß und Wechsel. So hat die Montage Ende der 30er Jahre für ihn keinen überbewerteten Charakter mehr. Sie ist nur ein Ausdrucksmittel des Films und nicht mehr das Allheilmittel.“<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. Shdan, Der sowjetische Film, 1974, S.324

<sup>159</sup> Urussowa, Medienwissenschaft, 2001, S.1194

<sup>160</sup> Vgl. [www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Assoziationsmontage](http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Assoziationsmontage)  
o.V., 11.09.10, o.S.

<sup>161</sup> [www.wase.urz.uni-magdeburg.de/schiebe/film1/html/filmtheorie/montage.htm](http://www.wase.urz.uni-magdeburg.de/schiebe/film1/html/filmtheorie/montage.htm)  
Ratzmann/Schiebe, 11.09.10, o.S.

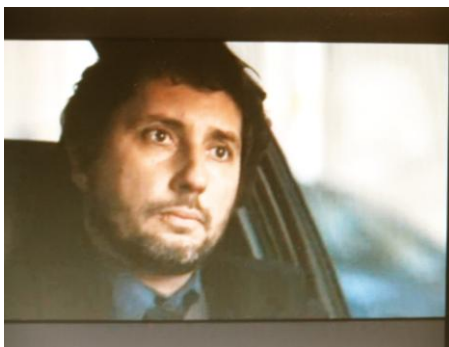
Durch das Auflösen der Bewegungen ist auch das gemeinsame Konzept der Surrealisten bzw. der sowjetischen Filmschaffenden den individuellen Vorstellungen der Autorenfilmer gewichen und hat einer Vielfalt an unterschiedlich ausgeprägten Tendenzen Platz gemacht. Ein gutes Beispiel für die Entwicklung des Autorenkinos sowie den heutigen Stellenwert der Avantgardetraditionen ist das Kurzfilmprojekt „Paris je t’aime“, in dem 21 Regisseure aus aller Welt ihre Geschichten über die französische Hauptstadt zusammentragen.

#### 4.2.1 Filmbeispiel „Paris je t’aime“

„Paris je t’aime“ ist ein Kurzfilmprojekt, das in 18 Episoden die Stadtbezirke von Paris präsentiert. Kennzeichnend für die einzelnen Werke ist in erster Linie keine bestimmte Erzählstruktur wie in „One Hour Photo“ die lineare Montage, sondern der persönliche, subjektive Stil. Anders als bei Romaneks Film, der trotz dessen eigener Handschrift Hollywoods narrativen Charakter erkennen lässt, variieren die formalen Gestaltungselemente in den einzelnen Episoden, abhängig vom individuellen Ausdruck, sehr stark, sind sich jedoch einig in dem Verzicht auf traditionelle Erzähltechniken aus Theater und Literatur.

So wird bspw. in „Montmartre“ von Bruno Podalydès die Frau, die auf dem Bürgersteig zusammenbricht, nicht aus einem allwissenden Blickwinkel, d.h. von außen etabliert, sondern durch die Perspektive der Hauptfigur, eines Mannes, der in seinem Auto sitzt, was gewissermaßen eher einer natürlichen Wahrnehmung entspricht als der erzählerische Blick.

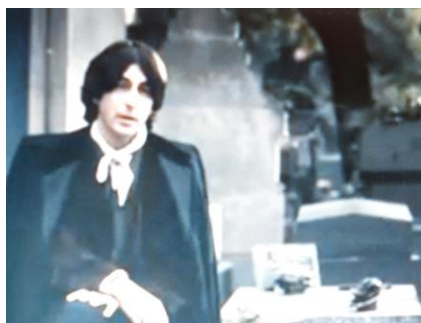
Ausschnitt aus „Paris je t’aime“ / „Montmartre“



Sprunghaft, bruchstückhaft, assoziativ<sup>162</sup> folgt das Autorenkino weniger der Logik von Zeit und Raum als vielmehr der „Logik der Gedankengänge“<sup>163</sup> wie sie bereits in den Filmen der sowjetischen und der surrealistischen Montagebewegung ihre Entsprechung findet. Deren gestalterische Ansätze spiegeln sich in unterschiedlich ausgeprägter Weise auch in dem individuellen Stil der Regisseure von „Paris je t’aime“ wider.

Surrealistische Elemente finden sich bspw. in Nobuhiro Suwas „Place des Victoires“, wo eine Mutter in die Welt ihres toten Sohnes eintaucht, oder in „Père-Lachaise“ von Wes Craven, wo einem Mann der Geist von Oscar Wilde erscheint.

Ausschnitt aus „Paris je t’aime“ / „Place des Victoires“ und „Père-Lachaise“



<sup>162</sup> Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 2007, S.150

<sup>163</sup> Ebd.



Besonders ausgeprägt ist der surrealistische Gedanke in „Tour Eiffel“, Sylvain Chomets Geschichte vom Kennenlernen eines Mimepärchens, deren Namenlosigkeit sowie gewissermaßen neutralisiertes Erscheinungsbild ihre Funktion als Charakterdarsteller unterstreicht. Geschildert von ihrem Sohn Jean-Claude, der im Gegensatz zu seinen Eltern ein relativ gewöhnliches Erscheinungsbild aufweist, erweckt sie, sowohl durch die überspitzten Figuren als auch durch die Kombination aus „realen“ und bearbeiteten Filmbildern, den Anschein einer Überwirklichkeit. Dem Vater des Jungen, mit dem dieser seine Erzählung beginnt, kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu: In seinen mimischen Darbietungen reflektiert er einerseits das verkniffene Wesen der Figuren, das in scharfem Kontrast zu seiner eigenen Offenheit steht. Als Protagonist führt er das Publikum andererseits durch die Geschichte und stellt durch seine Begegnungen automatisch einen Bezug zu seiner Umwelt, eine Verbindung zwischen den Charakterzügen her.

Chomet präsentiert den Surrealismus in einer Form, die den Betrachter stärker in den filmischen Prozess mit einbezieht; er verknüpft die inneren Haltungen durch ihre Verbindung zum Protagonisten zu einer Handlung, wenngleich diese wiederum nicht den Gesetzen der Natur entspricht, sondern auf einer inneren Logik aufbaut. Wie die Surrealisten damals setzt Chomet auf die Intuition des Betrachters und spricht in seinem Film ausdrücklich das Unterbewusstsein des Publikums an.

Ausschnitt aus „Paris je t’aime“ / „Tour Eiffel“



Ausschnitt aus „Paris je t’aime“ / „Tour Eiffel“ (Fortsetzung)



Andere Filme wiederum haben mehr mit der sowjetischen Montage-theorie gemein wie bspw. „Place des Fêtes“ von Oliver Schmitz, der die Verwundung des Protagonisten mit der Jagdszene eines Bildes assoziiert oder „Tuileries“ von Joel und Ethan Coen, in dem, auf den unangenehmen Erfahrungen eines Touristen basierend, das Wesen der Pariser durch das unnahbare Lächeln der Mona Lisa karikiert wird.

Ausschnitt aus „Paris je t’aime“ / „Place des Fetes“

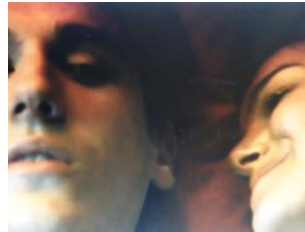
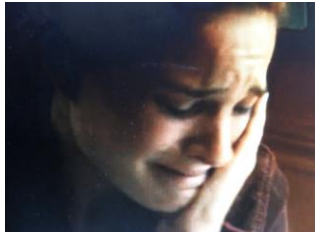


Ausschnitt aus „Paris je t’aime“ / „Tuileries“



Besonders ausgeprägt ist der sowjetische Gedanke in „Faubourg Saint-Denis“ von Tom Tykwer, der Eisensteins Montageidee reflektiert. Die Episode über den blinden Studenten Thomas, der die junge Schauspielerin Francine kennen und lieben lernt, ist in einer Folge präzise kalkulierter Assoziationen aufgebaut: Beginnend mit Francines Anruf, in dem sie Thomas in poetischen Bildern scheinbar das Ende ihrer Beziehung ankündigt, wird dieser Gedanke konsequent fortgeführt. Durch eine schnelle Kamerafahrt auf Thomas Hinterkopf eingeleitet, erlebt der Betrachter die Geschichte von ihrem ersten Treffen sowie dem weiteren Verlauf ihrer Beziehung aus der Perspektive des blinden jungen Mannes. In Gedanken durchläuft dieser die einzelnen Stationen, bestehend aus einer Kette von harmonischen und detaillierten sowie unsortierten, unvollendeten und schmerzhaften Erinnerungen, die in einem ständigen dialektischen Prozess stehen. Tykwer wiederholt jene einzelnen Segmente so lange, bis das Publikum zu der Überzeugung gelangt, dass Francine sich von Thomas getrennt hat, um die logische Schlussfolgerung schließlich in einem weiteren Anruf von ihr, der das erste Gespräch als Rollenprobe auflöst, als Irrglaube zu präsentieren.

Ausschnitt aus „Paris je t’aime“/ „Faubourg Saint-Denis“



Ob als vordergründig surrealistischer bzw. assoziativer Gedanke oder als angedeutete intuitive bzw. intellektuelle Ebene - in ihren unterschiedlichen Variationen zeigen die 18 Episoden wie prägend die filmgeschichtlichen Einflüsse auch ohne eine entsprechende Bewegung für das heutige Autorenkino sind.

## 5 Fazit

Dem amerikanischen Kino und dem europäischen Film liegen sehr unterschiedliche Auffassungen von Montage zugrunde.

Das amerikanische Kino bezieht seine Theorie aus dem Verständnis von Montage als einem formal-handwerklichen Gestaltungsmerkmal zur Erzeugung einer filmischen Illusion durch dynamisch-ästhetische Bildstrukturen. Auf traditionellen Formen der Narration aufgebaut, haben sich standardisierte Techniken entwickelt, die einerseits Verlässlichkeit sowie Beständigkeit bieten, andererseits jedoch Gefahr laufen, durch ihren relativ unbeweglichen Charakter gleichförmige Filme zu produzieren. Nicht zuletzt den Einflüssen aus Europa ist es zu verdanken, dass das amerikanische Kino über emotionale Effekte und genormte Schemata hinaus eine ambitioniertere, kritischere Auseinandersetzung mit dem Medium entwickelt und dadurch aus seiner Krise heraus und zu neuer Attraktivität gefunden hat, wenngleich die Gefahr durch dessen Hang zum Perfektionismus weiterhin besteht.

Das europäische Montageverständnis hingegen bezieht sich aus der Absicht, mit den traditionellen Formen der Erzählung zu brechen und neue Ideen der Darstellung zu entwickeln. Beide Theorien (Sowjetische sowie Surrealistische) wollen den Betrachter direkt mit der Montage konfrontieren: die sowjetischen Filmschaffenden durch intellektuelle, die Surrealisten durch irrationale Herausforderungen. Ihr Schwerpunkt auf Bedeutungsbildung bzw. intuitivem Erfahren bietet nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Notwendigkeit einer individuellen Neugestaltung was die sowjetische Montageidee hinsichtlich der Gefahr der Stereotypie durch eine zwangsläufige Kopplung von Bild und Bedeutung anbelangt bzw. was den Surrealismus im Hinblick auf ein stärkeres Einbeziehen des Publikums in filmische Prozesse durch eine Verknüpfung von Intuition und Logik betrifft.

Die gestalterischen Freiheiten sowie die intensive Beschäftigung

mit reflektiven Inhalten, die die europäischen Montagetheorien auszeichnen, charakterisieren sie als bewegliche, kreative Formen der Montage, die jedoch nicht nur eine ständige Anpassung vom Zuschauer erfordern, sondern ebenso stärker dem gesellschaftlichen Wandel ausgesetzt sind als die amerikanische Montagetheorie.

Wenngleich diese als einzige noch in ihrer Ursprungsform existiert, haben die europäischen Theorien ihren Einfluss dennoch nicht verloren. Die Art der Formulierung, die Art des Darstellens hat sich zwar verändert, nicht aber das Kernstück der Theorien, das anstatt in unterschiedlichen Bewegungen in Form des Autorenfilms und der Individualität erneut seinen Ausdruck gefunden und sogar in Hollywood seine Spuren hinterlassen hat. Verstärkt durch den mittlerweile grenzenlosen Austausch und der sich daraus ergebenden Konsequenz, dass Filme nicht mehr an ihrer Herkunft, sondern an ihrer Handschrift gemessen werden entstehen heute überwiegend Werke, die sich aus diversen filmischen Einflüssen zusammensetzen. Die Kombination aus verschiedenen Montagetheorien ist zu einem wesentlichen gestalterischen Merkmal in der Filmbranche geworden, das den individuellen, persönlichen Stil des Regisseurs mehr denn je hervorhebt. In Europa ist das noch eher der Fall als in Amerika: Während Hollywood sich mit seinem klassischen Kino als Marke etabliert hat, ist die Individualität und die daraus entstandene Vielfalt bei den europäischen Filmen das entscheidende Kriterium, um sich in der Filmszene von anderen Werken abzuheben.

An diesem Verhältnis wird sich vermutlich auch in Zukunft nicht viel ändern, denn die etablierten Systeme (sowohl das Amerikanische als auch das Europäische) bieten eine gute Ausgangsposition für die damals wie heute gültigen Ziele der ersten Filmgeneration. Der Erfolg traditioneller, auf die Befriedigung von Unterhaltungsbedürfnissen ausgerichteter Strukturen entspricht dem kommerziellen Rahmen Hollywoods im gleichen Maße wie der Anspruch des europäischen Kinos der Kunst in unkonventionellen Inhalten einen Ausdruck zu geben und das Publikum zu fordern.

## Quellenverzeichnis Literatur

### Bücher

Dorn, Margit (1998). Einzelmedien. Film. In W. Faulstich (Hrsg.), Grundwissen Medien (S.218-240). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Faulstich, Werner (2005). Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Hickethier, Knut (2007). Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler

Kandorfer, Pierre (1994). DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Köln: DuMont Buchverlag

Katz, Steven Douglas (1998). Shot by Shot. Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Das Handbuch von Steven D. Katz. Frankfurt am Main: Zweitausendeins

Ludwig, Hans-Werner und Urussowa, Janina (2001). Geschichte des Films und seiner Erforschung V: Filmgeschichtliche Fallstudien. In J.-F. Leonhardt, H.-W. Ludwig, D. Schwarze, E. Straßner (Hrsg.), Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 2. Teilband aus der Reihe: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (S. 1167-1198). Berlin: Walter de Gruyter

Mamet, David (2006). Die Kunst der Filmregie. Berlin: Alexander Verlag

Monaco, James (2000). Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

Schneede, Uwe M. (2006). Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. München: C.H. Beck

Shdan, W. (1974). Der sowjetische Film. Von den Anfängen bis 1945. Band 1. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft

## Zeitschriftenartikel

Beller, Hans: Goldener Schnitt. Dos and Don'ts. Frühe Montageregeln. In: Schnitt. Das Filmmagazin. Ausgabe Nr. 50 (02/2008), S. 66-68

Karasek, Hellmuth: Kultur. Kunst. Schlupfloch ins Übersinnliche. In: Der Spiegel. Ausgabe Nr. 5 (31.01.1994), S. 154-157



## Quellenverzeichnis Internet

<http://w3.fh-wuerzburg.de/petzke/montage.html>

Petzke, Ingo. Der deutsche Avantgardefilm der Zwanziger Jahre. 2. Die Filmemacher entdecken die Montage. University Guadalajara (Mexiko). 27.09.1988. o.S.

<http://www.film-zeit.de/Person/12059/David-Wark-Griffith/Biographie/>

Giertz, Melanie. Biographie. David Wark Griffith. Januar 2008. S.1

<http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/Der-Rosenkavalier/2954884.html>

o.V.. Stummfilm auf arte. True Heart Susie. Ein Stummfilm von David Wark Griffith. 30.11.2009. o.S.

<http://www.arte.tv/de/Intolerance/2408730,CmC=2408724.html>

o.V.. Intolerance. David Wark Griffith. 22.01.2009. o.S.

<http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte/3174682.html>

o.V.. Stummfilm: Streik. Serguej Mikhailovitch Eisenstein. Porträt. 22.04.2010. o.S.

<http://www.filmtutorial.de/05-montageformen/index.php>

Wünnenberg, Dagmar. Filmmontage. Die wichtigsten Montageformen. 11.09.10. o.S.

[http://www.uni-](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade12.htm)

[potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb\\_stud/agbeyegbe/ade12.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade12.htm)

Agbeyegbe, Sarah. Die Montage - ein filmgeschichtlicher Abriss zu kinematografischer Wirkung und Funktion. 3.3.3 Eisenstein und die Intellektuelle Montage. Universität Potsdam, Institut der Künste. 13.08.2003. o.S.

<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Assoziationsmontage>

Wulff, Hans J.. Lexikon der Filmbegriffe. Assoziationsmontage. 11.09.10. o.S.

<http://www.filmtutorial.de/02-r-ckblende/11.htm>

Wünnenberg, Dagmar. Filmmontage. Rückblende. Zur Entstehungsgeschichte der Montage. Teil 2. 22.09.10. S.2

<http://www.wase.urz.uni-magdeburg.de/schiebe/film1/html/filmtheorie/montage.htm>

Ratzmann, André/Schiebe, Mandy. Eisensteins Montagetheorie im Verlauf von 1920 bis 1940. 11.09.10. o.S.

#### IV

---

[http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/s02.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm)

o.V.. Surrealismus. Der Versuch einer kreativen Vermittlung von reiner Subjektivität und allgemeinem Bewußtsein. Immanuel-Kant-Gymnasium, Fachschaft Kunst. 08.10.10. o.S.

[http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/sOO.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/sOO.htm)

o.V.. Surrealismus. Text II. Immanuel-Kant-Gymnasium, Fachschaft Kunst. 08.10.10. o.S.

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/franzoesischer-film/1928/surrealistischer-film.78.htm>

Leisen, Johannes (Hrsg.). Surrealistischer Film. *35 Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst*. 24.09.2010. o.S.

<http://www.freitag.de/2008/06/08061301.php>

Seeßlen, Georg. derFreitag. Kultur. Zurück in die Zukunft. 08.02.2008. o.S.

<http://www.strandgut-online.de/Archiv/Film/fk000307.htm>

Seeßlen, Georg. Der Surrealist des Kinos. 29.09.10. o.S.

<http://www.filmzentrale.com/rezis/andalusischehundbl.htm>

Last, Björn. Ein andalusischer Hund. 07.12.10. o.S.

[http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrg/Beller/Beller.htm#\\_edn10](http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrg/Beller/Beller.htm#_edn10)

Beller, Hans. Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum der Filmmontage. 05.10.10. o.S.

<http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/film/03.htm>

o.V.. Geschichte des Spielfilms. Die Zeit von 1930 bis 1945. 07.10.10. o.S.

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-american-cinema-group.116.htm>

Leisen, Johannes (Hrsg.). New American Cinema Group. *35 Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst*. 07.10.2010. o.S.

<http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=New+American+Cinema>

Brunner, Philipp. Lexikon der Filmbegriffe. New American Cinema. 21.11.10. o.S.

<http://www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2009/06/article/1600/212.html?cHash=d31bad26a9>

o.V.. Magical History Tour. Zwischen New American Cinema und New Hollywood. Das amerikanische Kino der 60er und 70er Jahre. Juni 2009. o.S.

[http://www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der\\_Glanz\\_einer\\_Illusion.html](http://www.bpb.de/themen/WDJY9V,0,0,Der_Glanz_einer_Illusion.html)

Kilb, Andreas. Der Glanz einer Illusion. Stichworte zum europäischen Film. 02.02.2009. S.1

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-hollywood.22.htm>

Leisen, Johannes (Hrsg.). New Hollywood. *35 Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst*. 07.10.2010. o.S.

<http://www.arte.tv/de/Termine/2022704.html>

Flécheux, Laurence. Stärken und Schwächen des europäischen Films. 31.12.2008. o.S.

[http://www.joerg-kessen.de/Deutschland\\_im\\_Jahre\\_Null.pdf](http://www.joerg-kessen.de/Deutschland_im_Jahre_Null.pdf)

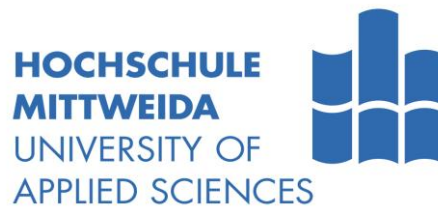
Erlinger/Keßen. Filmkanon. Deutschland im Jahre Null. Germania, Anno Zero 1948. Der Neorealismus. Juli 2005. S.3

<http://www.goethe.de/ins/fr/lp/kue/film/de5192445.htm>

Pahlke-Grygier, Sabine. Kino aus Europa. Leben von der Vielfalt. Goethe-Institut. Oktober 2009. o.S.

<http://www.kultur-online.net/?q=node/5474>

Gaspersi, Walter. Free Cinema. Britische Arbeiterfilme. 15.09.2008. o.S.



## Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Jona Krügener  
Hannover, 22.02.2011

